



/7

mm

E D I T U R A N

Mărturie a unei laborioase activități de peste patru decenii în domeniul istoriei și criticii de arta, volumul „Scrieri despre artă" de acad. prof. G.Oprescu cuprinde o selecție de texte grupate în două mari capitole: Aspecte și momente de artă românească și artă universală.

Primul capitol, consacrat artei românești, înmănunchiază cronici plastice, studii, fragmente de monografii, precum și articole de sinteză publicate în diverse periodice, reviste de specialitate ele.

Cel de al doilea capitol reunește cîteva articole și studii dedicate artei universale.

La sfîrșitul volumului ani anexat un index. El arată titlul publicației și data apariției fiecărui text inclus în culegere.

EDITURA

ASPECTE
ŞI MOMENTE
DE ARTĂ
ROMÂNEASCĂ

PîCîOR1 Şl SCULPTORî

THEODOR AMAN

Aman nu e cel mai mare nume în istoria picturii române din secolul al XlX-lea. Un cercetător preocupat numai de latura artistica, ar avea poate tot dreptul să-i prefere după Grigorescu, pe Andreescu şi Luchian. Dar opera unui om, chiar a unui artist nu se judecă numai în ea însăşi, independent de orice împrejurare sau, mai drept, nu se judecă *totdeauna* independent de orice împrejurare. 0 personalitate mai puţin marcantă poate dobîndi uneori un loc de frunte, numai pentru că vine într-o vreme, în care talentul şi predispoziţiile artistice nu se au singure în vedere ci în legătură cu o mulţime de alte însuşiri, unele care nici nu sînt direct în raport cu arta. 0 înţelegere clară a împrejurărilor; perseverenţă, abnegaţiune; putinţa sacrificării unei satisfacţiuni personale de ordin imediat, în vederea unui scop mai depărtat, dar mai înalt; spirit de organizare; pe lîngă care. s-ar adăuga toate" acele imponderabile, de care sîntem adesea inconştienţi personal, dar care ne tîrăsc cu forţă irezistibilă —ereditate, tendinţele unei anumite clase sociale, cultura căreia îi aparţinem etc. — iată condiţiuni în stare să ne facă a juca uneori un

roi de prîmui plan, pentru care celelalte calităţi ale noastre ar fi fost neîndestulătoare. Şi, dacă judecăm bine, este drept să fie aşa.

Aman e fiul unui bogat negustor din Craiova, boierit de Caragca în 1818. Acest lucru ne va explica multe trăsături din caracterul lui, şi ne va da, în acelaşi timp, cheia succesului lui care, deşi n-a fost prea uşor, nu s-a obţinut cu prea mare opoziţie. Este un rol puţin ridicol şi desigur] lipsit de riscuri acel de profet retrospectiv. Totuşi, nu mă pot împiedica de a constata că, aşa cum erau împrejurările la noi la începutul sec. al XÎX-lea, arta picturii nu putea să iasă nici din mijlocul ţăranilor, nici dintr-al boierilor. Primii erau prea inculţi şi nenorociţi, ceilalţi prea crescuţi în ideea că arta este „un meşteşug" nedemn de ei, pentru a putea produce artişti. Un' boier putea fi la rigoare poet şi suspina în versuri uşoare, necerînd multă pregătire profesională şi nici prea multă sinceritate; putea fi protector de „zugravi" dar nu „zugrav" el însuşi. Iar ce gîndeşte un boier despre artă şi cît o pricepe, vedem din călătoria lui Dinicu Golescu, săvîrşită 2—3 ani înainte de naşterea lui Aman.

La drept vorbind, pictura se reducea la cea religioasă — foarte în decadenţă faţă de vechiul meşteşug din trecut, chiar de ceea ce s-a produs în secolul al XVIII-lea — şi la portretul în miniatură sau în mărime naturală. Dar portretul avea un scop curat practic: conservarea unei fizionomii, şi nicidecum unul estetic. El era pentru contemporani ceea ce ar fi pentru noi o fotografie. Toate celelalte categorii de pictură mai nu existau. Şi dacă un principe fastuos şi amator de artă ca Brîncoveanu pusese să i se picteze pe zidurile palatului din Mogoşoaia scene şi peisaje plăcute, între altele primirea lui la Constantinopol, urmaşii pierduseră aproape cu totul acest simţ pentru spaţiile largi, acoperite de pictură decorativă.

Cîţiva portretişti şi profesori de desen la şcolile de curînd create sau organizate, nu putuseră schimba ideile curente despre artă ale românilor. Pentru a obţine acest lucru trebuia cineva destul de bogat ca sS poată face artă de plăcere, fără speranţa cîştigului; destul de bine născut, pentru a fi luat în considerare; destul de talentat pentru ca să placă; de tradiţionalist, pentru ca să nu scandalizeze; liber el însuşi de prejudecăţile de clasă şi de familie, aşa cum ar fi fost un tînăr orfan de tată şi crescut de o marnă iubitoare, care i-ar fi făcut toate gusturile, atunci cînd ele erau morale şi nu făceau rău nimănui.

Toate aceste condiţiuni le împlineşte Aman.

Este fiul lui Dem. Aman, pe al său adevărat nume Dem. Mihali Dinu, român macedonean, priceput şi întreprinzător, care avea în arendă strîngerea din judeţele Olteniei a untului, seului şi mierei ce ţara datora paşei din Diiu (Vidin)[1]. De prin 1802 el începe să fie numit Aman, poreclă de la turcescul „aman", care-i rămîne şi lui, şi urmaşilor. Om energic şi ajutat de noroc, strînge bani şi-şi cumpără destul de repede, vii, case şi moşie. Prin 1812 avea nevoie de un dascăl de pian şi de franţuzească, din Viena, ceea ce arată dorinţa de a-i cultiva pe ai săi în spirit cu totul modern.

Cam în acelaşi an îi moare şi prima soţie. Se recăsătoreşte în 1820 cu o femeie mult mai tînără decît el, cu Despina—, grecoaică românizată, cu care pe vremea mişcării lui Tudor Vladimirescu pribegeşte la Sibiu. Acolo se stabileşte boiereşte, ca un om care preţuieşte confortul şi comodităţile vieţii: are trăsură, grajd, mai mulţi argaţi etc,

Revoluţia de la 1821 îl păgubeşte mult. Toată gospodăria de la vie şi moşie îi este distrusă. Şi-o reface însă repede. Dar, în 1828, vin peste ţară necazuri: războiul ruso-turc. Aman îşi trimite tînăra nevastă la Cîmpulung, în munţi, unde ea naşte, în casa numită a Condicarului, pe Theodor, pictorul de mai tîrziu. Din pricina ciumei, mama şi copilul nu se întorc acasă decît după 1830.

Războiul din urmă adusese la Craiova şi la moşie, pentru a doua oară, jafuri şi pagube. Bătrînul Aman se pune din nou pe muncă, dar moartea îl surprinde în 1834.

1 Cf. N. Iorga, Corespondenţa lui *Dem.* Aman, negustor din Craiova (1794—1834). Voi. XXV din *Studii fi Documente,* 1913. în acest preţios studiu se preciteaiă o mulţime de detalii di» viaţa părinţilor lui Theodor Aman şi a lui însuşi (N,a)

Theodor creşte deci fără tată, cu o mamă relativ tînără, care îl adora şi care îşi împarte timpul între îngrijirea şi creşterea copiilor şi urmărirea nenumăratelor interese băneşti, rămase cam încurcate la moartea bărbatului.

Această creştere a fost, de sigur, conformă cu situaţia materială şi socială a familiei şi cu tradiţia urmată pînă atunci în casa lui Dem. Aman, unde am văzut cît preţ se punea pe învăţătură. La moartea unui frate nl lui Dem. Aman, în pribegie la Sibiu, între alte lucruri rămase, găsim, afară de mobile şi de giuvaere, icoane, tablouri şi o bibliotecă de 80 de volume[1]. Cine găseşte mijlocul'ca, în exil, să-şi ducă atîtea cărţi sau să formeze o astfel de bibliotecă, trebuie într-adevăr să le iubească.

Copilul Theodor arată de mic predispoziţii artistice. Ni se spune că obişnuia să modeleze în ceară portretele tuturor celor ai casei. în studiile pe care le face la Craiova şi Bucureşti are norocul să dea peste doi buni profesori de desen, Lecca şi Wallenstein. Din ce în ce se simte mai mult atras de pictură, şi la 20 de ani, prin 1848, pleacă la Paris să-şi completeze studiile în această direcţie.

Acum se vede deosebirea între el şi Grigorescu. Aman este un produs al educaţiei îngrijite, clasice, tradiţionaliste, din familiile bogate ale acelor vremuri. Anumite principii vor fi considerate de el ca dogme, contra cărora este periculos să te ridici. Gloriile consacrate de opinia publică şi de oficialitate îi vor părea intangibile. Către ele deci se va îndrepta, în spiritul lor se va forma la Paris. Tot ce învăţase pînă atunci, toate prejudecăţile lui de boier şi de om bogat, îl vor împiedica să fie altfel. Ne face impresia că nici nu bănuia că alături de mărimile recunoscute de stat şi consacrate de favoarea publicului, artişti care vor dispare peste cîţiva ani, se ridica tocmai atunci o artă sănătoasă, revoluţionară în aparenţă, dar legată de toată tradiţia observării adînei, cinstite, obiective, de libertatea şi avîntul care caracterizează epocile mari ale artei franceze. Cînd ajunge Aman la Paris, Delacroix are 50 de ani şi produ-

i Cf. N. Iorga, *op, cit* (N.a.

§ese eeîe mai însemnate opere ale sale. Aman însă, întră elev la rivalii lui.

Situaţia nu c prea mult schimbată în 1861, la venirea lui Grigorescu la Paris. Aceeaşi artă superficială, timidă, „nobilă", ba încă, imperiul va fi şi mai puţin dispus să admită procedeele inovatorilor. Temîndu-se de tot ce de aproape sau de departe „mirosea a revoluţie", el va fi fără milă cu orice artist intransigent[1]. Dar de astă dată românul ajunge la Paris cu spiritul absolut liber. Ignorant, dar bine dotat pentru arta lui, se convinge în curînd de golul învăţăturii oficiale şi de viitorul picturii puse la index. Fără nici un fel de prejudecată care să-i stînjenească impresiile, are norocul ca nimic să nu se interpună între opera de artă şi el. Acestei împrejurări datorim că evoluţia lui Grigorescu a decurs astfel cum a decurs, şi că noi am dobîndit în el un artist plin de libertate, în locul unui timid imitator.

Şi totuşi, sînt convins, pentru rolul pe care Aman avea să-1 joace mai tîrziu, că drumul parcurs de Grigorescu i-ar fi fost fatal. N-avea aripile care să-1 poarte spre înălţimile către care Grigorescu trebuia în curînd să-şi ia zborul. Iar pentru reuşita întreprinderii care II aştepta în ţară, adică aclimatizarea picturii la noi şi formarea gustului public, orice îndrăzneală prea mare ar fi creat o puternică opoziţie. Aşa încît, din fericire, temperamentul lui Aman s-a găsit în acord cu interesul public.

Se înscrie la Michel Drolling, „auteur de tristes plafonds"[2]. şi la Francois Picot, pontifi ai picturii oficiale. Se leagă cu Horace Vernet, Hippolyte Bellange şi Pilă — profesorul lui Gustave Moreau şi autorul cunos-

1 Cine nu cunoaşte anecdota desp-se purtarea împărătesei Eugenia cu tabloul „Les Baigneusea", expus de Courbet la salonul din 1853. Scandalizată de „anatomia" femeilor goale, sub un frunziş des, se spune ca împărăteasa ie-a dat în faţa curtenilor înmărmuriţi, cîteva lovituri de cravaşa, în sala unde erau expuse. Azi acelaşi tablou este una din gloriile muzeului de la Montpellier (N.a.)

2 *în franceză:* „autor de plafoane mohorîte" (N.ed.); — Tzigara-Samurcaş în catalogul Muzeului Aman, interesant prin biografia artistului, în care pentru prima oară sînt utilizate datele bogate din hîrtiile dăruite de d-na Aman Academiei, ne vorbeşte de Martin Drolling ca profesor al lui Aman. in realitate este vorba de Micbel-Martin Drolling (1786 şi nu 1796—1851). Martin Drolling fiind mort încă din 1817. Peste tot hi»S datele şi aprecierile «J-lui Taigara ni se par juste. (N.a.)

cuiului tablou: „Rouget de Lisle cîntînd Marsilieza' — celebri pictori de scene istorice.

în timpul şederii sale la Paris, Aman caută să se cultive şi munceşte serios, nu numai în direcţia artei sale, ci jfi pe tărîm literar.

între ltîrtiile inedite, dăruite Academiei Române de Doamna Aman găsim o însemnare extrem de preţioasă, pe care aş pune-o în această epocă. Ea ne arată cît de important loc ţinea în preocupările pictorului român tehnica marilor artişti. Studiază în special pe Watteau şi Rubens, şi toţi vor fi de acord că această alegere este cea mai bună. Le analizează procedeele, începînd de la primele operaţiuni de pregătire a pînzei. pînă la darea verniului, şi caută să-şi dea seama de cauzele picturale ale farmecului pe care aceşti doi regi ai penelului îl exercită. Vorbind de Watteau, ne spune un lucru perfect exact: „II a adopte tout-â-fait le ton de Velâzquez. Tout en travaillant en petit, il a la îargeur de touche de l'autre en grand...[2].

Interesant este că, alături de aceste notări profesionale, găsim altele cuprinzînd extracte din autorii citiţi în acea vreme. Cugetări luate din Proudhon, care a exercitat o aşa de puternică influenţă asupra tineretului din preajma lui 1848, se amestecă cu citate din opere franceze şi italiene — ambele în limba originală, drame, poezii, studii filozofice. Este de remarcat că Proudhon, mare prieten al poporului, simţea nevoia de a da artei un scop util şi moral, şi caută s-o pună la îndemîna tuturor. Aceste însemnări „Din deosebite cetiri" merg pînă la 1865 .

Dintr-un tablou cunoaştem şi modesta cameră pe care pictorul a ocupat-o din început la Paris. Aici îşi lucrează prima operă însemnată, portretul său, care va fi expus cu deosebit succes la salonul din 1853. Acest succes este cu atît mai uimitor, cu cît expozantul este un străin şi n-are decît 24 de ani. în această operă nobilă, conştiincioasă, fără nimic revoluţionar, dovedind seriozitatea studiilor autorului ei, este o vădită influenţă

2 *In francezi:* „El a ... Lucrînd în mic, el are amploarea de tuşa pe care ... (N.ed.).

a picturii timpului. D-î Tzigara o apropie numai de Courbet[1]. în adevăr, „Bărbatul cu cingătoare de piele", azi la Louvre, expus şi foarte comentat la salonul din 1849 — deci cunoscut lui Aman — are un gest asemănător celui din portretul lui Aman: mina sprijinită pe cureaua cingătoarei. Factura celor două opere este însă destul de deosebită. E prea timidă, prea clasică, prea cuminte la Aman, ca să justifice apropierea între el şi Courbet. Iar preferinţa pentru contrastele între albul verzui al feţei şi negrul veşmîntului, aproape fără nici o altă notă colorată, este ceva destul de general în portretele de atunci, şi ale clasicilor, şi ale romanticilor.

Anii 1853 şi 1854 sînt foarte rodnici în activitatea Iui Aman. Din ce în ce el se simte mai atras spre pictura istorică, aşa de apreciată şi de Parisul acestei epoci, cea mai nobilă formă a artei, după socoteala lui. în nişte note din „Revista Carpaţilor" a lui Sion, publicate în 1860, dar evident rezultatul reflecţiilor sale din toată această epocă de formaţie, pregătitoare a celei de creaţie, vorbind „Despre pictură", după ce dă o definiţie a artei în genere, cam vagă, dar remarcabilă prin conciziunea ei,[2] tratează pe larg despre pictura istorică „reprezentare a tot ce natura are mai frumos", cum se exprimă după „un autor". „Ea trebuie să aibă nobleţe şi majestate în figuri, forţă şi expresivitate în mişcări şi să fie mai bine lucrată"[3]. Apoi, continuînd, după ce spune şi lucruri contestabile, cum ar fi părerea că peisajul — — decor nobil al unei scene, aşa cum îl concepeau clasicii — cere studii mai puţin serioase ca alte genuri de pictură, şi de aceea este practicat şi de femei[4], Aman face un istoric al şcoalelor de pictură, oprindu-se îa cea franceză pe care o crede originală numai de la venirea lui David şi începuturile genului istoric, „ai cărui reprezentanţi sînt gloria naţiunii".

1 Al. Tzigara-Samurcaş, *Catalogul* citat, p. 26 (N.a.)

2 Th. Aman, „Despre pictură", „Revista Carpaţilor", 1860, voi. II, p. 232: „Arta este o fiică a geniului; ea are natura de model, gustul de maestru şi drept scop plăcerea". (N.a.)

3 *Ibidem,* p. 234

4 Să se noteze că în vremea în care Aman vorbeşte astfel despre peisaj, şcoala de la Barbizon ajunsese la punctul culminant al înfloririi sale, iar Corot produsese capodopere incomparabile. (N.a.)

Primul tablou important de acest fel în opera lui Aman este „Lupta de la Oltenița între ruşi şi turci" din 1853. Fu expus la Goupil, marele negustor de tablouri, în aprilie 1854, şi ziarele timpului, „La Patrie" şi „Le Constitutionnel" publicară dări de seamă entuziaste, chiar prea entuziaste ca să nu bănuim bunăvoința vreunui prieten.

Tabloul fu reprodus de litograful A.Bayot şi publicat la Goupil.

La sfatul lui Billecocq, fost consul al Franței la Bucureşti şi prieten al românilor, Aman îl duce la Constau! inopol şi-1 dăruieşte sultanului.

Drumul la Constant inopol, scena mult aşteptatei audiențe sînt povestite de Aman, cu multă vioiciune, în scrisorile inedite, către mama şi fratele său (azi în posesia Academiei). Stilul uşor, plăcut, deşi ceva cam afectat, ne dă o idee favorabilă despre talentul lui de scriitor. Dar ce iese mai ales în evidență din această corespondență este un remarcabil dar de observator. Mulțumită acestor scrisori, cum şi celor publicate de N. Iorga în „Ramuri"[1], sîntem foarte bine informați asupra vieții pictorului. După ce capătă de la sultan 20 000 de franci pentru acest tablou, în care el se arătase mînuitor abil al procedeelor obişnuite în pictura istorică, fără o notă personală, Aman se îmbarcă pe „Indus" spre a ajunge Ia Sevastopolul asediat de francezi. La Sevastopol face studii, se amestecă cu soldații, şi, dorind să lucreze un tablou despre lupta de la Alma, porneşte cu corabia într-acolo. Ia mai întîi schițe la fața locului, admirate de statul major francez. Cu ajutorul acestor schițe şi a unui pasaj din raportul mareşalului Canrobert, compune tabloul, pe care îl expune cu mare succes la salonul din 1855. Ca urmare, Domnul Ştirbey îl răsplăteşte făcîndu-1 Pitar în 1856, şi dîndu-i o gratificație dc 200 de galbeni. Alte tablouri istorice urmează: „Bătălia lui Mihai la Sfîntul Gheorghe" şi „Ultima noapte a lui Mihai Viteazul", inspirată de versificația lui Bolintineanu şi reprodusă de marele litograf romantic Monilleron. Studiile sale după Salvator Rosa şi alți pictori istorici sînt adaptate scenelor din trecutul nostru.

I N. Iorga, „Cum trîia un pictor acum şaizeci de ani". Scrisori de la Th, Aman, „Hamuri" 1822, nr. 6 şi 7. (N.a,)

Din notele de la Academie se vede cît era de preocupat, în acest fel de tablouri, de adevărul istoric, şi cu ce grijă se documenta.

Un tablou despre Unire, trimis şi expus în țară, inspiră în „Românul" muza vorbăreață a lui Aricescu[1]. Curînd în urma tabloului se întoarce şi pictorul însuşi, după o absență de 10 ani, cum se vede din scrisoarea prietenului său Fichel, de la 23 noiembrie 1858. Se oprise cîtva timp şi în Italia.

Tînărul pe care l-am văzut părăsind țara pentru studii revenise artist talentat, bine pregătit pentru rolul pe care credea că trebuie să-1 joace, plin de proiecte pentru ridicarea artistică a țării, de iluzii, de ambiții, de patriotism şi de speranțe.

E de remarcat că toate epocile mari, de frămîntare rodnică, de activitate transformatoare, n-au cunoscut specializarea, în sensul actual. Renaşterea Italiei, ca şi Renaşterea Franței, în secolul al XVI-lea, ca şi Renaşterea noastră în secolul trecut, sînt reprezentate de oameni a căror sete de creație nu cunoaşte obstacol, care amestecă genurile şi artele chiar, producînd şi mereu producînd, pentru a dota neamul cu ce-i lipseşte.

Aman, din acest punct de vedere, este conform generației sale. Pictura singură i se părea prea puțin lucru, chiar cînd ar fi fot exercitată în toate ramurile ei. Pe lingă portretul şi pictura istorică, el va practica pictura decorativă, scenele de interior, natura moartă, în ulei, acuarelă şi gravură. Va face apoi incursiuni în domeniul sculpturii, al arhitecturii, al literaturii. La această multiplă activitate l-au îndemnat pe de o parte ideile sale despre artă, concepută ca un tot unitar, cu toată diversitatea manifestațiilor; pe de altă parte educația sa, pe care lecturile, în legătură cu istoria picturii, îl obişnuiseră să vadă în artist un emul al italienilor din quatrocento şi cinquecento. Ca şi aceştia, el aspiră

1 „Românul" din 36 octombrie 1857. (N,a.)

la arta întreagă, pe care o face să pătrundă pînă şi în viaţa de toate zilele.

Îşi pune aşa de sus prestigiul său de pictor, încît simte o mare umilinţă să vadă ţara aproape indiferentă la artă, aeordîndu-i o oarecare atenţie, numai pentru că el, Aman, fiul bogatului serdar Aman din Craiova, se îndeletnicea cu ea, şi nu pentru că ar fi cea mai nobilă dintre ocupaţii. Un lucru ca acesta trebuia să dispară şi, ca să ajungă la acest rezultat, îşi pune în joc toată influenţa, pe de o parte făcînd cultura publicului prin expoziţii şi prin reuniuni în atelierul său, unde se adunau şi discutau mulţi oameni distinşi, pe de alta ridicaid nivelul intelectual al artistului printr-o Şcoală de arte frumoase.

Este partea cea mai rodnică şi mai interesantă a activităţii lui Aman, căci graţie ei am ajuns să avem o şcoală, în care se vor forma viitori artişti români. Ca director, ea va avea pe un om încercat, muncitor, influent pentru a putea obţine, de batirul lui, mijloacele materiale necesare, perseverent, şi mai presus de toate bun patriot. Format la şcoala franceză, Aman va pune încă de la începutul ei, arta română sub influenţa binefăcătoare a acestei şcoli, una din cele mai glorioase din istoria picturii, şi cea care se potrivea mai mult cu spiritul şi temperamentul nostru. Este, cred, cel mai mare serviciu pe care Aman 1-a adus ţării sale.

De altfel, e de admirat energia cu care acest om, simpatic ca înfăţişare, frumos chiar, aşa cum ni-1 înfăţişează portretele sale, cu maniere distinse, elegant, cu o imperceptibilă nuanţă de fantezie de bun gust, în îmbrăcămintea lui corectă, duce lupta în ţară, într-o epocă de agitaţie cum era cea din preajma Unirii, pentru a obţine în stat o situaţie demnă artei sale, şi pentru a răspîndi în public gustul picturii. In plus, în această epocă, Aman e stăpînit şi de dorinţa de a-şi crea o familie şi un cămin. Şi ce este mai surprinzător, este că el va fi în stare să ducă împreună aceste patru întreprinderi, care, fiecare în parte, era destul de grea, ca să absoarbă activitatea unui om.

Asupra chipului cum şi-a fondat familia şi asupra activităţii „sentimentale" din această epocă el ne lămureşte singur în însemnările şi corespondenţa de la Academie, în „Retour a mon araour"[1], aflăm amănunţit speranţele şi decepţiile lui, vizitele în atelier, pe care le aştepta tremurînd, conversaţiile din „seara de 26 iunie", cunoaştem rochiile şi pălăriile cu care îi şedea aşa de bine iubitei, totul redat în fraze pasionate, niţel influenţat de tonul romantic al epocii. Confidenţele lui ne împărtăşesc apoi temerile că a mers prea departe, poate, cu mărturisirea sentimentului lui; frica că a fost spus bărbatului, că astfel uşa îi va fi pe viitor închisă, nu va mai putea fi primit la vizite. Şi deci nu o va mai vedea.

Dar în 1863 acest purgatoriu era terminat; Aman era acum însurat. De atunci datează admirabilul portret al doamnei Aman.

Intervenţiile sale pentru fondarea Şcolii de arte frumoase se sfîrşesc cu succes la finele aceluiaşi an, cînd ea se deschide, avîndu-1 pe Aman director şi 35 de elevi.

Pentru înzestrarea ei cu mulaje şi formarea unui mic muzeu Aman are o corespondenţă asiduă cu prietenul Fichel din Paris, confidentul planurilor şi speranţelor sale.

Tot prin 1863 se fondaseră pinacotecile.

Dar nici activitatea sa artistică nu e neglijată. Cele mai însemnate momente ale Unirii vor fi reprezentate: „Proclamarea Unirii", la Bucureşti; „Hora Unirii", la Craiova (efect de noapte) etc. Alături de pînzele care perpetuau scenele mai însemnate din viaţa noastră politică din acea vreme, seria tablourilor istorice, în acelaşi timp cu portretele eforilor, pe care le execută din însărcinarea Eforiei Spitalelor (cu începere de la 1862).

Şi cu toate că nu lipseau comenzile şi el izbutise a realiza mare parte din planurile sale, artistul nu e deplin mulţumit. De multe ori se plînge şi acuză. Din motive bugetare, ministrul Strat suprimase Şcoala de arte frumoase, în 1866. Aman stăruie să-şi convingă colegii a continua gratis cursurile lor, şi entuziasmul lui

1 *în franceză:* „Reîntoarcerea la dragostea mea". (N. ed.)

clştîginchi-i'şi pe ceilalţi, izbutesc să menţină învăţamîntul pînă în decembrie 1867, cînd şcoala e din nou sprijinită de stat.

Tot în această vreme îi este gata şi casa, zidită după planurile lui, pe gustul lui, cu toată mobila şi lemnăria sculptată de mîna lui. Pictura decorativă a zidurilor este cam din 1869, iar mobilele sînt expuse, în 1870, la Salonul din Bucureşti şi obţin o medalie a doua.

Dar, deşi se găseşte în apogeul talentului, stimulat de toţi, influent, avînd realizate unele din dorinţele sale cele mai arzătoare, Aman nu e deplin mulţumit. Corespondenţa sa din acea vreme este plină de pasaje în care disperarea lui se manifestă, şi, ceea ce este mai onorabil, pentru el, nu atit din motive personale, ci din motive generale. Situaţia în ţară era destul de grea. Pe lîngă neajunsurile de tot felul se adăuga umilinţa cauzată de concesiunea Strousberg[1].

In preajma datei 1870 se produce o schimbare în talentul artistului. Aman făcea dese călătorii la Paris, pentru a se putea ţine în curent cu mişcarea artistică din acea vreme, care, pentru el, ca pentru mulţi, se concentra toată în capitala Franţei. Scenele orientale, reprezentînd interioare de harem, devin din ce în ce mai gustate, sub influenţa splendidelor tablouri de Delacroix, acum mort, şi recunoscut în sfîrşit ca un geniu incontestabil, precum şi a lui Ingres, a cărui „Baie turcească" este din 1860. Aman începe să picteze şi el subiecte de acestea. In reprezentarea unor astfel de scene el găseşte satisfacerea, în acelaşi timp a gustului său de român, amator şi pricepător de armonii vii de culori, şi posibilitatea de a reprezenta femeia, în semigoliciunea costumului de harem, voluptoasă, cu splendide carnaţiuni.

Scenele acestea au mare succes. Ele apăruseră sporadic şi înainte de 1870, ca de exemplu „Barca pe Bosfor".

1 în această epocă au fost construite primele căi ferate româneşti, majoritatea de către capitalişti englezi, germani şi austrieci. Una din societăţile străine care au obţinut concesiuni în acest scop a fost consorţiul prusac Strousberg, care a frustrat statul român de mari sume,dînd apoi faliment. Carol I, interesat direct în aceste concesiuni, a plătit din bugetul ţării pagubele suferite de creditori. (N.ed.)

Dar tabloul acesta a fost conceput nu atit ca scenă orientală, cît mai ales ca un pretext pentru a face în fiecare cadînă capul unei frumuseţi bucureştene, şi pe Aman însuşi ca barcagiu. După 1870 ele se înmulţesc. Cu temperamentul său prudent, Aman caută să-i concilieze pe Ingres şi Delacroix, punînd, aşa-zicînd, apă în vin, pînă ce tablourile devin foarte cuminţi, fără nimic prea revoluţionar, ori prea şocant, chiar ceva~cam uscate. Şi este sigur că lipsa lor de strălucire nu provine atît din vechime, căci Aman îşi îngrijea în genere culoarea mai mult ca Grigorescu, ceea ce face ca tablourile sale să fi suferit mai puţin din pricina timpului.

în aceeaşi epocă el începe să se intereseze de gravură[1] a cărei tehnică delicată şi greu de mînuit o învaţă singur. Opera sa de gravor este bogată şi constă mai ales din portrete şi scene de la ţară. Portretele sînt'cinstit studiate şi conştiincios lucrate, unele chiar remarcabile, cum ar fi aceFal mamei artistului, al său propriu, al lui Eliade Radule seu etc. Cea mai mare'parte au însă ceva înţepenit, rigid şi uscat în desen, multă stîngăcie, placa e mai mult zgîriată, şi inutil zgîriată, decît gravată. Gravura în apă tare proprie mai'ales^artiştilor spontani şi îndrăzneţi, plini de vervă, se potrivea puţin cu un om potolit cum devenise Aman.

în 1873, Grigorescu avusese prima lui expoziţie. Favoarea publicului, acum ceva mai cultivat, graţie tocmai lecţiilor lui Aman, alerga spre acest tînăr, format în singurătatea pădurii de la Fontainebleau şi la lecţiile în vecinătatea celor mai mari pictori de peisaj pe care îi cunoştea Franţa. Bătrînul maestru, de la care atenţia publicului se cam depărta, introduce elementul nou, de succes, crede el, din picturile lui Grigorescu, ţăranul şi mediul în care acesta locuieşte, în gravurile şi picturile sale. Aman, pentru care peisajul era, ca pentru orice clasic, un element de decor, pur accesoriu începe să facă tablouri în care figurile şi peisajul se con-

1 Una din calităţile mari ale lui Aman a fost *curiozitatea,* Pînă îa adinei bătrîneţe ei caută să se ţină în curent cu procedeele noi *in* artă. Este caracteristic faptul că, în 1884, eîţiva ani înaintea morţii, el voise *si* se iniţieze în tehnica vitraliului, cum se vede din scrisoarea prietenului său Alfred Fichel, din 4 septembrie 1884, azi la Academie. (N.a.)

topesc, peisajul lui rid locul principal, cum sînt atitea din ultima perioadă a vieţii sale, unele neterminate.

în această fază a operei lui Aman, alături de influenţa lui Grigorescu, care se poate recunoaşte în subiecte, mai mult decît în tehnică şi în aspect pictural propriu-zis, găsim o altă influenţă, mai evidentă, deşi mai neaşteptată, aceea a pictorului ungur Munkâcsy. Acesta, în 1872, se stabilise Ia Paris. Atelierul lui devenise un loc din cele mai căutate de reuniuni mondene şi destul de accesibil artiştilor, chiar şi străini. în acelaşi timp, părăsind subiectele istorice pictate într-o notă întunecată, el se dedă cu totul scenelor de interior, mai mici ca proporţii, în care va reprezenta de preferinţă atelierul său, femei în rochii strălucitoare, de toate culorile, mîncînd, cosînd, conversînd, într-o atmosferă de lux, de lumină, de viaţă uşoară şi plăcută.

Cu puterea lui de asimilare, Aman care poate cunoscuse pe Munkâcsy personal la Paris, le adoptă şi el numaidecît, bucuros de a reda stofe strălucitoare, carnaţii de femei, gesturi graţioase, cînd cu tehnica ceva mai largă a lui Munkâcsy însuşi, cînd cu cea migăloasă, precisă, mult mai meschină a lui Meissonier, pentru care Aman a avut totdeauna o mare admiraţie[1]. Din această vreme sînt scenele animate de personaje din atelierul său, scenele „de plein air", vii, luminoase, şi multe tablouri de interior, acestea printre cele mai preţioase lucrări de Aman.

Ultimii ani ai vieţii artistului sînt tot aşa de fertili ca cei ai maturităţii sale. Lucrează mult şi cu spor, lucrează mai ales ca să-şi uite pe de o parte că publicul îl părăsise, pe de alta că Şcoala de arte nu mergea cum ar fi dorit. Poate mai slab administrator decît creator şi organizator, el lăsase sâ se încuibeze în şcoală nu ştiu ce neglijenţă, pentru care e atacat de presă, de profesori, chiar de elevi. La cauze desigur reale de nemulţumire se adăugau intrigile foştilor absolvenţi, doritori să ajungă profesori, ceea ce-1 face să se plîngă amar de ingratitudinea lor.

_ - . , âmnn"—yîee el într-o scrisoare către

N. Iorga, Art. crt. „Ramuri 1922, P-

Cei mai de seamă pictori ai noştri trecuseră prin mîinile lui: Andreescu, multă vreme necunoscut, azi pus alături de Grigorescu; G. Demetrescu Mirea, elegant portretist; Georgescu, sculptorul, Luchian, cel mai mare nume al generaţiei de după Grigorescu, Artachino, Vermont, Simonide, Strîmbulescu, Capidan, Szatmary, Loghi, ca să nu cităm decît pe cei mai cunoscuţi. Cu o solicitudine părintească, Aman se ocupase de ei, le procurase burse, le scrisese în străinătate, le dăduse sfaturi şi unii dintre ei îi răspund vorbind despre superioritatea învăţăturii din Şcoala lui, unde lucrările elevilor erau cercetate şi îndreptate faţă de metoda din Academia Julian din Paris, unde fiecare făcea ce vrea[1].

Şcoala însă avea o reputaţie rea şi în ţară, şi la Paris, şi acest lucru îl mîhneşte pe Aman.

Peste aceste nemulţumiri vin altele, de natură financiară. Vînzarea tablourilor se făcea mai rară, leafa de director al Şcoalei de Arte era ridicolă, aşa încît, pentru a-şi putea susţine cheltuielile traiului, este nevoit să-şi amaneteze casa. Scrisorile către fratele său sînt pline toate de plîngeri amare. Abia de mai găseşte consolare în natură, în redeşteptarea vieţii, primăvara, şi în lucru.

Ultimul lui tablou sînt nişte trandafiri, neterminaţi, din 1891, pentru a ne demonstra că acel care fusese un muncitor, toată viaţa Iui, nu lăsă penelul din mînă pînă în ultimele sale momente.

Destul de greu bolnav în anul din urmă al vieţii sale, el se stinge la 19 august 1891.

Ne-am ocupat, în cele precedente, de concepţiile lui Aman, mai ales în legătură cu diversele influenţe suferite, şi de rolul lui în mişcarea artistică la noi. Este necesar acum, înainte de a conchide să analizăm puţin tehnica artistului, adică să încercăm a-i aplica procedeul critic, de care se servise în notele sale, după Rubens, Watteau, ori Veiâzquez. Acest lucru se poate face cu destulă uşurinţă pentru că, din întîmplare, ne-au rămas

1 Cf. Scrisoarea C. Artachino din 30 mai 1891, azi la Academie, cum şi multele scrisori de răspuns, primite de la elevi din Viena, Munchen, Paris etc. (N.a.)

de ia eî lucrări in diverse stadii, de la cel de desen sau schiţă, la cel de operă complet terminată.

Una din cele mai instructive în acest sens este pînza intitulată „Boierii surprinşi de trimişii lui Vlad". Sînt în acest tablou părţi cu totul sfîrşite, asupra cărora n-ar mai fi revenit, alături de altele abia începute. De aici putem trage concluzia că, mai înainte de a începe să picteze, Aman făcea în desen, uneori chiar în ulei, ţoale studiile pregătitoare, precedate cînd era vorba de un tablou istoric, de lecturi, din cronici sau monografii. Pentru „Lăpuşneanu arată Domniţei piramida de capete", tablou care a ars, avem o descriere a costumului în notele lui de la Academie, un studiu în creion şi o acvaforte, pentru „Mihai privind capul lui Batori", există o schiţă pe pînză, un tablou şi o gravură. Tot aşa pentru „Masacrarea Bulgarilor", o schiţă în peniţă şi un tablou.

Desenul, executat cu îngrijire în toate amănuntele, ţinînd seamă de regulile compoziţiei şi de exemplul artiştilor mari, şi nelăsînd nimic la voia întimplării, era transpus pe pînză preparată de mai înainte pentru a suporta culoarea. Această preparare, după vechi reţete şi observaţii personale, a făcut că tablourile sale s-au conservai reala tiv bine, într-o epocă în care, pierzîndu-se tradiţia şi abuzîndu-se de bitum mai toate tablourile au crăpat, s-au înnegrit şi s-au cojit.

Apoi proceda la aplicarea culorii. Fiecare parte era lucrată separat, complet terminată, aşa cum trebuia să apară în opera definitivă, venind şi revenind asupra ei, prin tuşe mărunte, timide, calculate, insistente. Din • această tehnică decurgeau două inconveniente. Unul, o impresie de fragmentare a tabloului ca şi cum ar fi fost făcut din bucăţele, fiecare părticică, la fel de lucrată, solicitîndu-ne în acelaşi grad atenţia şi luînd aceeaşi importanţă în paguba totului. Cu alte vorbe, Aman, din pricina tehnicii adoptate, este incapabil să facă un sacrificiu util a părţilor accesorii, pentru a pune în lumină pe cele mai importante[1].

1 Este imputarea care s-a făcut şi lui Meişsonier, atît (le admirat de Aman şi deseori luat ca model de acesta. {N.a.)

Un alt inconvenient, tot atît de grav, este că prin aceste pritociri succesive, de la prima schiţă pînă la tabloul definitiv, făcut în atelier cu răceală, emoţia primitivă a artistului se pierde, înţepeneşte. Din avîntul, din bucuria pe care fiecare pictor adevărat o simte în faţa unui subiect, a unui „motiv", nu mai răniînea decît o palidă geometrie, aranjată, fără libertate, fără căldură. Am credinţa că Aman ar fi lăsat opere mai importante şi mai personale, dacă nu s-ar fi încătuşat singur în reguli şi n-ar fi fost chinuit de amintirea vechilor maeştri, cu care pretinde să se egalizeze, amintire pe care o simţim prezentă în toate întreprinderile sale artistice.

Schiţe ca cea intitulată „Conspiratorii" şi cea pentru „Masacrarea bulgarilor" sînt puse în stima amatorilor mai sus decît multe din tablourile sale complet sfîrşite, căci aflăm în ele emoţia, aşa de rară în tablourile lui Aman, avîntul, şi o urmă de pensulă largă, mlădioasă, sigură şi grasă. Culoarea, şi ea a trecut de Ia 'o paletă, mai mult săracă decît sobră a primelor tablouri, la gama de culori luminoasă, variată, bogată din ultimele. Fără să fie un colorist, Aman îşi dă bine seama de rolul culorii în impresia ce ne face un tablou. Subordonînd-o desenului şi compoziţiei, care la el ţin mereu locul prim, ea nu este neglijată, astfel că Aman ajunge, mulţumită şi ochiului său de oriental, Ia delicate armonii de violet şi verde, brun şi roşu etc.

Posedînd suficient meseria, muncind serios şi conştiincios, avînd o cultură întinsă, dragoste de arta lui, ochi bun şi mînă sigură, ce-i lipsea lui Aman ca să fie un pictor mare? Mai întîi *neliniştea,* care face că nu sîntem niciodată mulţumiţi de lucrul nostru şi aspirăm mereu spre mai bine.

Aman este sigur de el şi mulţumit: o spune singur adesea, şi ne lasă s-o ghicim din pînzele sale. în mai toate se vede tendinţa de a egala modelele ce-şi alege, credinţa aproape că i-a ajuns. îndoiala nu străbate în tablourile sale şi nici acea candoare care face pe un mare artist veritabil să copieze, chiar stîngaci, natura, în repetate rînduri, cu îndărătnicie, cu entuziasm, *fără nici o altă preocupare,* pentru a o reda aşa cum a simţit-o el, şi nu cu gîndul de a face o capodoperă ca x sau y.

La Aman acest sentiment nu exista. El e preocupat să facă un *tablou frumos,* ca Meişsonier, Munkâcsy sau altcineva, şi pentru că redarea naturii este dificilă şi mîna omului rebelă, el va escamota dificultăţile, va înlocui cu îndrăzneală realitatea printr-o formulă, îşi va ascunde lipsurile sub o falsa şi adesea stîngace virtuozitate. Aman nu e sincer, în sensul larg al cuvîntului. Pentru a ne convinge de acest lucru, să examinăm cîteva tablouri cu masive de arbori în parcuri — lucru aşa de greu de redat — sau numeroasele scene la lumina artificială: serbări de noapte etc. în toate vom găsi stîngăcii de desen, cu toată aparenta virtuozitate a tehnicii.

Din acest punct de vedere, chiar unele lucruri foarte reuşite, cum ar fi „Curtea din Contrexâville", nu ne satisfac pe deplin.

Totuşi sinceritatea şi candoarea, pe care le căutăm în zadar în opera de mai tîrziu, Aman ie avusese. în Muzeul ce-i poartă numele, se vede o acuarelă reprezentind o femeie bătrînă pe catafalc. Este bunica artistului, făcută de el cînd era cam de 13—14 ani. Această lucrare a unui copil ne emoţionează mai mult decît mai toate pînzele lui. Ce lucru unitar şi ieşit dintr-odată! Ce aplicaţie naivă, dar admirabilă şi ce surprinzător simţ modern! Este promisiunea unui mare artist, pînă şi în armonia îndrăzneaţă şi personală a albastrului verzui al perdelelor, cu portocaliul luminilor din sfeşnice. Dar această promisiune n-a fost complet ţinută. Artistul, care avea o aşa de fidelă viziune a naturii, are nenorocul să intre pe mîinile unor profesori care veşnic vor pune între natură şi el anume formule. în dobîndirea lor, Aman îşi va pierde spontaneitatea, va rămîne toată viaţa cu nu ştiu ce imperfecţiuni tehnice. Căci departe de a considera cu alţi critici, că defectul cel mare al lui Aman este o lipsă de fond, mi se pare că partea lui slabă este în legătură cu realizarea.

Un alt defect al lui Aman îl văd în lipsa Iui de accent, de energie. Energia este o mare calitate şi nu e dată oricui. Grigorescu însuşi n-o avea totdeauna. Dar, prin pmuzele lui, vorbeşte ţara noastră, vorbeşte ţăranul şi vorbeşte mai ales el, Grigorescu, natura lui idilică, suavă, senină şi credincioasă. La Aman însă, natură mai feminină, această lipsă de energie e agravată, ea face din el un ecou al unuia sau al altuia din artiştii pe care îi admiră. Mai toate pînzele sale ne fac impresia unui lucru acum de mult văzut.

Pînă şi scenele istorice, sub hainele lui Mihai, Ştefan sau ale oştenilor lor, nu sînt decît variante ale altor pictori (străini) de bătălii.

Şi cu toate acestea, Aman e un nume care trebuie pronunţat cu cea mâi inare dragoste. Grigorescu singur pînă acum a dat o notă nouă, a noastră, în armonia bogată a artei sec. al XÎX-lea. El însă a fost un izolat şi un solitar. Retras în singurătatea atelierului, el n-avea nevoie de nimeni ca să creeze şi nu se cobora, ca să zic aşa, între noi, decît ca să ne aducă rodul bogat al muncii sale. Timid, temător de oameni, fără altă armă în lupta zilnică decît zîmbetul şi privirea ochilor lui de o bunătate şi strălucire supraomenească, Grigorescu ne apare fără înaintaşi.

Cu totul altfel e rolul lui Aman. Destinîndu-se artei şi consacrîndu-i o viaţă întreagă, el o ridica, pe acele vremi, pînă la nivelul unui om bogat şi de neam. Creează apoi un mediu priincios, în care artistul să se poată dezvolta. Prin Şcola de arte frumoase îndrumează spre pictură şi sculptură pe toţi artiştii cu care ne mîndrim şi care fac din şcoala română o manifestare atît de interesantă în timpul nostru. El fondează apoi pinacotecile şi împlîntă adînc credinţa că arta noastră nu se poate dezvolta decît alături de şcoala franceză.

Opera unui astfel de om formează cel mai interesant capitol din istoria începuturilor picturii la noi, căci Aman a fost mai mult decît un mare artist, a fost un deschizător de drumuri noi.

SZATMARY

Şi Szatmary, ca şi Aman, am putea adăuga ca şi Andreescu, au fost nedreptăţiţi de societatea şi de critica burgheză, pe care n-o interesa faptul că în opera acestor artişti se oglindea într-o mare măsură specificul nostru naţional. Multă vreme numele lor au fost aproape date uitării. Aşa se întîmplă mai ales cu Szatmary. Opinia publică nu-l cunoştea decît sub o înfăţişare întîmplătoare cam din ultima parte a vieţii sale, defavorabilă, numai în parte adevărată. De Szatmary îşi amintea lumea ca de un fotograf şi ca de cel care iscălise acele „cadre" în cromolitografie, în genere neglijent tipărite, şi nu din vina lui: ele păreau neîndemînatic desenate, din pricina tiparului de un colorit pestriţ şi vulgar şi care, chiar dacă atrăgeau uneori privirile, aceasta din pricina caracterului pitoresc ai subiectelor, reprezentînd figuri în costum naţional sau scene de la ţară, din felurite regiuni.

Deşi, ca fotograf, el a dat dovadă nu numai de mari însuşiri profesionale, ci şi de gust, de ingeniozitate în felul de a alege subiectele, de obicei vechi monumente sau tipuri din popor, ceea ce nu contrazicea înclinările sale, această ocupaţie accidentală trebuie uitată atunci cînd preţuim în el artistul. Valoarea lui Szatmary este destul de mare pentru a ne îndreptaţi să nu ne oprim prea mult asupra acestor manifestări, ci să trecem direct la opera lui de pictor, şi în primul rînd la cea de acuarelist.'

Acuarela este un gen rar practicat la noi înainte de Szatmary. Se cunoştea, ce e drept, miniatura, care are multă asemănare cu acuarela, de vreme ce mediul în care este suspendată materia colorantă este tot apa, căreia însă i s-a adăugat ceva clei sau puţină gumă, spre a o face mai aderentă la hîrtia, la pergamentul sau la foiţa de fildeş pe care se lucrează miniatura. De aici aspectul mai uscat, mat şi lipsit de prospeţime al miniaturii, ca şi al guaşei de altminteri, care se execută aproape în acelaşi fel. în acuarelă, dimpotrivă, totul este fraged, luminos, strălucitor şi aerat. Luminile, în loc să fie obţinute cu culoare albă ca în guaşe, sînt produse tocmai prin lipsa culorii, de însuşi albul neacoperit al hîrtiei. Aşa că, în timp ce miniatura dă o impresie de lucrare cam îmbîcsită, la care artistul trebuie să procedeze încet, cu răbdare, şi uneori cu reveniri de pensulă, în acuarela executată spontan, cu o pensulă abia atingînd hîrtia şi fără nici un fel de revenire, aerul pătrunde mai pretutindeni, mai ales în partea rezervată cerului, cînd e vorba de un peisaj.

Nu e greu să ne dăm seama de avantajele pe care o atare tehnică le oferă în anumite împrejurări. în afară de desenul propriu-zis care va fi însă totdeauna mai puţin atrăgător pentru un privitor şi chiar mai puţin veridic, din pricina lipsei de culoare, nici un alt mod de notare a impresiilor directe, în faţa naturii sau a oricărui alt subiect, nu poate fi mai eficace, mai sigur şi mai uşor de practicat. Un bloc de hîrtie, un vas cu apă, cîteva pastile de culoare, iată tot necesarul unui artist, în peregrinările sale, pentru a nota la repezeală aspectele trecătoare ale unui colţ din natură, pe care se joacă lumina, fie că el se opreşte la o schiţă ce-i va servi ca document pentru o operă mai importantă, fie că are în vedere o acuarelă definitivă.

Nici o altă formă de execuţie nil reuşeşte să asigure atît de viu notaţiei rapide, frăgezimea şi căldura imaginii înregistrate. Este regretabil că pictorii noştri de azi nu-i dau atenţia cuvenită. Un contact mai direct cu opera lui Szatmary va schimba poate ascească situaţie, va dovedi tuturor celor care călătoresc, urmărind să ia contact cu viaţa actuală a oamenilor muncii, cît de interesante documente se pot obţine prin notele în acuarelă, atunci cînd artistul şi-a însuşit tehnica acestui gen.

Şi, trebuie să mărturisim, cu greu s-ar putea găsi în această privinţă, în toată arta noastră, un îndrumător mai dcsăvîrşit ca Szatmary. în această tehnică, în care este aşa de uşor se devii banal şi superficial, şi care cere o siguranţă excepţională a mîinii, o ascuţime de viziune rară şi o repeziciune deosebită în a nota ceea ce este atrăgător într-un subiect, el s-a dovedit un maestru. Oricine a practicat acuarela, dintre clasicii noştri mari, contemporani cu Szatmary — şi Aman şi Grigorescu, şi Georgescu — a izbutit să ne lase un oarecare număr, destul de mic însă, de asemenea lucrări, evident bine executate, foarte plăcute, care pot sta cu cinste alături de restul operei lor. La Szatmary însă, cele pe deplin reuşite se numără cu zecile şi acoperă toate subiectele imaginabile: portrete,peisaje, schiţe de gen istoric cu multiple figuri (adesea în vederea unei litografii comemorative),scene de gen, unele prinse prin bîlciuri sau la muncile cîmpului, ori în mediul orăşenesc, toate armonios compuse, foarte evocatoare, de o exactitate şi o îndemînare excepţionale. Tot atît de numeroase şi tot atît de minunat executate sînt cele inspirate de ţărani în portul naţional, femei şi bărbaţi, căutaţi de acest neobosit cercetător pe tot întinsul ţării şi chiar dincolo de hotare, acolo unde auzise că se mai aflau români, pe valea Timocului, în Macedonia, sau în altă parte.

Din toate aceste opere, fie că e vorba de note sumare, stenografice, din fuga creionului sau a pensulei, sau de lucrări executate mai pe îndelete, în care fiecare amănunt e meticulos precizat, reiese un interes puternic pentru tot ce e viu şi semnificativ în jurul artistului, o căldură şi o pasiune pentru realitate, trăsături cu totul noi în arta noastră din acea vreme. Dacă modelul poartă un costum naţional, dintr-o regiune oarecare, fiecare motiv brodat sau ţesut e la locul lui, cu forma lui, cu valoarea lui, cu nuanţa lui de culoare, aşa încît ar putea fi reprodus şi azi fură greş. Dacă punctul de plecare e o vedere din natură, ea va apare cu atmosfera ei, cu lumina ei, variabilă cu anotimpul şi chiar cu ora zilei. Această atitudine este deosebită de tot ce se practica în arta noastră, pînă la apariţia lui Szatmary. Să nu uităm că toţi ceilalţi,cu excepţia cîtorva portretişti, erau dominaţi de concepţia clasic idealizantă, care altera viziunea şi se traducea printr-o execuţie rece şi convenţională, ori de cîte ori natura apărea în vreuna din operele lor. Aşa pictau îndeobşte străinii care se stabiliseră la noi, aşa pictau chiar şi Chladek şi Lecca, adueîndu-şi aminte de modelele văzute la Viena şi la Pesta în timpul studiilor. Peisajul, aşa cum îl înţelegem astăzi, ca redare realistă a unei vederi din natură, analizată în amănuntele ei esenţiale,lui Szatmary i-1 datorăm. E1 este cel dintîi la noi care 1-a înţeles astfel.

De asemenea, pe lingă un interes mereu teeaz pentru om şi natură — calitate deosebit de preţioasă la un artist —, pe lingă un remarcabil dar de observaţie, mai constatăm la Szatmary o dragoste evidentă pentru cei mici, pentru ţăranul şi tîrgoveţul din cartierele mărginaşe pe care-1 întîlnea zilnic strigîndu-şi marfa, curiozitate pentru toate aspectele vieţii concrete,adică tocmai acele însuşiri care fac din el un admirabil pictor al realităţii. Şi dacă comparăm, de pildă, portretele rămase de la el, constatăm că dorinţa de a fi sincer şi veridic e aşa de mare, încît el nu dă mai multă atenţie imaginii comandate de un personaj important, şi probabil bine plătită, decît înfăţişării pline de vioiciune a unei frumoase ţărănci, al cărui nume apare în jos.ul acuarelei. Tot atît de fidel este pictat un sacagiu, vara pe sacaua lui cu apă, sau un măturător de stradă, întrezărit printre nori de praf, sau un negustor de pepeni, voios, în mijlocul grămezii de fructe verzi, în inima tîrgului,sau un vopsitor printre petecele de pînză multicolore, întinse la uscat,sau în sfîrşit orice alt subiect asemănător.

Desigur, în nici una din aceste scene nu se simte altceva decît o percepţie vie, sigură, precisă, adesea binevoitoare sau cel mult ironică a societăţii. Nu ni-l putem închipui pe acest om participînd direct la frămîntările sociale şi politice ale timpului său, el care şi-a petrecut o mare parte din viaţă în călătorii, mereu însetat de noutatea schimbătoare şi diversă, creîndu-şi o deosebită plăcere în a trăi în preajma marilor demnitari şi a le admira felul lor larg de viaţă.

Totuşi, prin el, preocupările artistului plastic se îmbogăţesc cu un domeniu nou, de un caracter net progresist, într-adevăr, Szatmary, cel dintîi, şi-a îndreptat mereu privirile spre cei mulţi, spre îndeletnicirile lor grele, rău plătite, umile. îi vede aşa cum sînt — cu locuinţele lor mizerabile, de multe ori un bordei ce stă să cadă în mijlocul naturii în care îşi petrec viaţa muncind, pentru ca să-i îmbogăţească pe alţii, în costumul lor din zile de lucru, dar şi veselindu-se, uneori, în hainele curate şi înflorate de duminecă, la joc, la bîlciurile de unde îşi procură cele necesare.

Cine este acest pictor, venit la noi din Ardeal, de Ia Cluj, la o dată şi în împrejurări destul de greu de precizat? Tinereţea sa, epoca sa de formaţie ne sînt puţin cunoscute. El însuşi găseşte inutil să „romanţeze" întru cîtva acea vreme în care, adolescent, cu o fire cam romantică, brava unele regulamente şcolare şi dădea de gîndit părinţilor.

Familia sa ardeleană, printre care se numără intelectuali şi demnitari religioşi, mai apoi maghiarizată, foarte veche, este de origine românească. S-a născut Ia Cluj, în 1812, unde a şi studiat ca elev al unei şcoli religioase reformate. Prima mărturie a vocaţiei sale de pictor este un caet de desene, din 1827 sau 1829 (data nu este tocmai clară), pe cînd mai era încă în şcoală Ia Cluj. In 1831 trecuse munţii la noi, poate înt'împlător, şi desenase o acuarelă la Rucăr.

Un an mai tîrziu se afla din nou la Cluj. însă, în 1834, schiţează o altă vedere de la noi, de astă dată de la Cotroceni. între cele două date, 1831 şi 1834, urmează studii de pictură la Pesta şi la Viena, unde se formează temeinic şi mai ales cîştigă acea îndemînare excepţională în tehnica acuarelei, care face din el un remarcabil reprezentant al acestui gen.

O trăsătură a caracterului acestui artist este curiozitatea tinerească, simpatia pentru tot ce e nou. Tînărul acesta, atît de înzestrat, are o fire neliniştită şi iscoditoare, care îl îndeamnă să întreprindă numeroase călătorii, unele în vederea perfecţionării meseriei sale, spre a dobîndi cunoştinţele necesare unui pictor şi chiar ca fotograf, altele pentru plăcerea lui de drumeţ în căutarea unor subiecte mereu noi.

La Pesta întîlnise un alt pictor, pe Anton Chladek care va ajunge şi el, mai tîrziu, cunoscut la noi şi cu care chiar colaborează. Ei tipăresc împreună cîteva portrete, litografiate ca suplimente prin felurite almanahuri şi alte publicaţii similare din Pesta. Dar interesul lui Szatmary pentru arta vremii îl duce mult mai departe: în Italia, în Austria de atunci, în Germania, probabil şi în Franţa, de unde revine în ţară către 1837, de cînd sînt datate acuarelele cu vederi din Argeş din Dolj, din Văratecul Moldovei.

Se cuvine să ne oprim asupra acestei date revelatoare. Ea ne informează, pe de o parte, asupra înclinărilor lui Szatmary, pe de alta, ea reprezintă o răscruce în evoluţia picturii noastre. De unde pînă la el, toţi pictorii şi miniaturiştii fuseseră aproape exclusiv autori de portrete, Szatmary, (portretist el însuşi, căci împrejurările îi cer şi acest gen), este stăpînit de alte dorinţe mult mai neaşteptate şi mai rodnice. Ele îl poartă spre peisajul simplu sau spre cel însufleţit de prezenţa omului, vedere luată la faţa locului, adică un procedeu cu totul nou, care abia mult mai tîrziu se va dovedi de interes general în pictura noastră. în această privinţă, Szatmary se arată un deschizător de drumuri nu numai în privinţa tematicii inedite, ci şi a metodei de lucru. Peisajul, care servise pictorilor noştri pînă atunci numai ca un fundal cam vag, decor într-un portret alcătuit din elemente închipuite, devine un gen propriu, cu legile şi cerinţele sale, cu farmecul său, pornind de la note luate în mijlocul naturii şi adesea rămînînd la această formă. Căci — şi aceasta este de remarcat în opera pictorului de care ne ocupăm — tot ce este exe-

cutat spontan, in faţa motivului ce-i convine, dovedeşte o frăgezime de sentiment, o căldură, o spontaneitate, o libertate şi o lărgime de tratare, în pete mari şi sigure de acuarelă, însuşiri pe care le-am căuta zadarnic la cele elaborate mai tîrziu, în atelier. S-ar zice că o timiditate îl cuprinde atunci cînd aşteaptă verdictul publicului, că el însuşi îşi pierde încrederea în puterile sale, că ceea ce rezultase din contactul direct cu natura, imaginea vie, fragedă, plină de simţire, nu i se mai pare destul de interesantă. Ca s-o facă mai vrednică, el o completează, o întăreşte cu linii mai precise poate, dar dure, care înţepenesc figurile şi atitudinile, care îngreuiază contururile arborilor, răpesc tot ce ar sugera mişcare în frunzişul lor. Ceea ce în schiţe fusese fermecător şi evocator, plin de poezie, devine convenţional, rigid, aproape impersonal. Aceasta, de altminteri, se observă cu oarecare excepţii, şi în pictura în ulei a lui Szatmary, evident, lucrată tot în atelier. Există deci la acest pictor, ca şi la alţi artişti, de altfel, un fel de dualitate: ei sînt unul cînd studiază şi au contact direct cu subiectul, altul cînd trec de la studiul direct şi inspirat, la o lucrare în atelier.

Ceea ce reprezintă pentru noi partea cea mai valoroasă a operei lui Szatmary, atît ca însuşiri picturale cît şi ca documente, sînt schiţele în mijlocul naturii, pe carnete de mici dimensiuni sau pe foi de bloc. în ele se găsesc la un loc detalii din natură, primele forme ale unor portrete, note după picturi celebre, văzute în cursul unei călătorii, însemnări zilnice de tot felul, pînă şi portative cu note care redau strigătele unor vînzători de stradă, desenaţi alături. Parcurgîndu-le, avem impresia că-1 însoţim pe artist în peregrinările sale, că ascultăm mărturisirile, că stăm cu el de vorbă. Şi pe unde nu ne duce acest pasionat călător? La noi, pe munţi, pe dealuri şi prin văi, în căutarea unor privelişti sugestive, caracteristice pentru ţara noastră, sau a unui monument, sau a unor oameni simpli, naturali, în straiele lor înflorite şi pitoreşti; în Apus, prin marile muzee, ca să-şi perfecţioneze meşteşugul, folosind pilda acelora care, ca şi el, practicau de preferinţă acuarela; în Orient, pînă departe în Persia. Aceste dese călătorji ii stimulează simţul observaţiei şi îl ajută in mare parte să-şi perfecţioneze calităţile de pictor.

Trecînd de la o regiune la alta, de la un fel de viaţă la altul, el are prilejul să compare, să-şi dea seama de amănunte din ce în ce mai subtile, mai greu de prins la prima vedere; amănunte privind calitatea luminii, limpiditatea şi uscăciunea aerului, strălucirea sau matitatea tonurilor, aspectul lor gras, sau, dimpotrivă, surd, după cum se găsea într-un ţinut meridional, uscat, sau într-altul nordic, plin de vapori de apă. Faptul, apoi, de a fi un călător care nu avea prea multă vreme de pierdut în acelaşi loc, îl obligă la o tehnică rapidă, păstrînd esenţialul şi neglijînd accesoriul, un fel de stenografie în culori, care contribuie mult Ia aspectul plăcut al operelor sale. E greu de închipuit cineva care, cu mai puţine trăsături de pensulă, să obţină efecte mai frumoase în acuarelă. Szatmary a practicat acuarela pînă în 1877 cînd, deşi în vîrstă de şaizeci şi cinci de ani, însoţeşte armata noastră în războiul pentru independenţă, şi dincolo de această dată. Ultimele sale acuarele nu sînt cu nimic inferioare celor din trecut.

Activitatea acestui artist excepţional se întinde pe o perioadă de mai multe decenii, căci el moare în 1886. Şi la cîte frămîntări nu asistase Szatmary, la noi, în intervalul de la intrarea sa în ţară pînă la moarte! Revoluţia de la 1848, cu entuziasmul pe care îl stîrnise printre intelectualii progresişti şi în masele mari ale poporului; înfrîngerea revoluţiei de către coaliţia dintre burghezie şi moşierime; venirea la domnie a lui Cuza, al cărui pictor oficial devenise; domnia unui principe străin şi neajunsurile pentru ţară ce însoţesc această perioadă a istoriei noastre; războiul pentru independenţă, cîştigat asupra turcilor de către forţele reunite ruso-române. Szatmary asistase ca martor ocular, ca un comentator cu creionul şi cu pensula, la toate aceste evenimente. Războiul pentru independenţă, mai ales, deşteptase în sufletul lui un entuziasm tineresc, care-1 face să însoţească trupele în campania din Bulgaria, unde ia schiţe la faţa locului, dintre care unele au servit şi ca punct de plecare pentru gravori şi cro-

hicari străini, reporteri de război trimişi de marile reviste europene.

Cei care au în vedere mai ales arta mare, tablourile în ulei, l-au preţuit mai puţin, după cum am văzut. De altfel, chiar Szatmary, în ultimii ani ai vieţii, interesîndu-se cu pasiunea care-i caracterizează toată activitatea, mai ales de fotografie, îşi domolise cealaltă activitate, cea artistică, cu adevărat uimitoare, din care au ieşit atîtea sute de lucrări păstrate şi cel puţin tot atîtea, care s-au pierdut.

GRIGORESCU, REPORTER DE RĂZBOI

Obiceiul de a fixa şi a strînge documente artistice, autentice, asupra evenimentelor de caracter militar, se generalizează cam din vremea războiului Crimeii. Opinia publică doreşte să fie informată precis de situaţie, nu numai prin comunicatele oficiale, care pot fi tendenţioase, ori prin telegramele reci şi fără răsunet ale unor trimişi speciali ai marilor ziare, ci şi prin imagini autentice, precise, luate pe cîmpul de luptă, de artişti calificaţi, şi reproduse, de cele mai multe ori prin gravuri pe lemn, în periodicele vremii. Gravori pe lemn de mare prestigiu, cum era Daniel Vierge, vor publica astfel tipuri, vederi din Bulgaria şi de la noi, scene de bătălie, după desene făcute la faţa locului, în 1877, şi expediate prin poştă sau prin curieri. "Illustrated London News", „L'Illustration", reviste germane, italiene şi spaniole se întrec în a publica asemenea ilustraţii inedite, de curînd primite. Din acelaşi motiv un grup de artişti însoţeşte armatele române în timpul războiului. Numele lui Grigorescu fusese sugerat de către doctorul Carol Davilla, şeful serviciului medical al armatelor noastre, prieten şi admirator al pictorului,

care era oaspe curent şi uneori pacient în casa acestuia, la „Azilul Elena Doamna". In grădina azilului, Grigorescu pictase adesea pe unul sau pe altul dintre membrii familiei ori pensionarele, plimbîndu-se pe aleile parcului. împreună cu Grigorescu vor face parte din grupul artiştilor reporteri bătrînul Szatmary, care multă vreme fusese un fel de pictor oficial al domnitorilor, Sava Henţia, revenit numai de cîţiva ani de la studii, G.D. Mirea, abia ieşit din Şcoala de Arte Frumoase, dar cunoscut lui Davilla, din vremea cînd îi fusese student la medicină.

Nici imul dintre aceşti pictori n-a privit cu atîta seriozitate ca Grigorescu însărcinarea de a însoţi armata, de a fi prezent acolo unde se întîmpla un fapt demn de a fi comemorat, de a-şi întrebuinţa întreaga activitate, fără rezerve, fără preget, cu serioase riscuri uneori, în serviciul înregistrării, zi de zi, a tot ce putea interesa atunci opinia publică de la noi şi din restul Europei, înregistrări care continuă să-i intereseze, astăzi, pe cei care vor să aibă o imagine sinceră, veridică, a campaniei. Aceasta se vede din scenele reprezentate, pe care le putem urmări pas cu pas, a căror dată aproape o putem fixa, scene surprinse uneori la cîteva sute de metri numai de locul unde se da lupta.

Desenul, care pînă atunci fusese pentru artistul Grigorescu un exerciţiu util, în timpul războiului devine o necesitate imperioasă. Aşa începe acea epocă prestigioasă, de pe urma căreia au rămas sute de lucrări, în care, cu o repeziciune uimitoare, el ajunge să se exprime de fiecare dată în chip desăvîrşit. Ea este rezultatul împrejurărilor în care e nevoit să lucreze, al practicii zilnice şi al progresului astfel realizat. Graţie acestui rezultat, nimic nu se mai opune posibilităţii sale de a da o formă definitivă ideilor ce-l năpădesc în faţa acţiunilor vitejeşti ale soldaţilor noştri, ieşiţi din rîndurile poporului muncitor, a episoadelor multiple şi felurite dintr-o campanie grea şi dramatică, cum a fost aceea de la Plevna.

Ce se putea imputa lucrărilor sale de debut, era o oarecare lipsă de vigoare, de accent personal chiar, uneori, un fel de moliciune în maniera de a sugera volumele şi, mai ales, o mare abundenţă de linii ori de pete — cînd ţintea la clarobscur —, linii şi pete nu totdeauna necesare, destul de monotone ca valori, adică la fel de tari, care nu lăsau ochiului nici un loc de odihnă între ele. Stilul acesta întrucîtva convenţional şi scolastic — defecte de care-şi dase seama şi pe care încercase să le corijeze şi chiar le îndreptase uneori, în opere de bună calitate — se va modifica repede în timpul războiului. Aici, se cerea o expresie rapidă şi precisă, instantanee fulgerătoare, sugerînd mişcarea prin cît mai puţine trăsături şi rezultînd dintr-o eliminare a tot ce nu era fundamental subiectului, în timp ce se păstra şi se punea în valoare numai esenţialul. Numai aşa se ajungea ca, prin simplul duet al liniei, fără nici un fel de umbră, să se sugereze volumele, aşa cum au izbutit să o facă marii desenatori clasici de la începutul secolului, de speţa lui David şi Ingres. Va dispare mai întîi excesul de umbre. Linia deseori egală pînă atunci, va şerpui mai capricios, se va întrerupe uneori, se va dubla altădată, va primi, din cînd în cînd, accente puternice cu vîrful ascuţit al unui creion moale. în chipul acesta, chiar şi fără umbre, se vor obţine deosebiri de relief şi de nivel, se vor accentua volumele, corpul se va simţi sub haina militară, o stofă aspră va apărea altfel, ea va face altfel de cute, decît una suplă şi mai subţire.

în concluzie, evoluţia în tehnica desenului lui Grigorescu va exprima tendinţa, din ce în ce mai evidentă, de a înlătura convenţionalul, înaintînd cu paşi siguri, în direcţia unui limbaj plastic mai conform realismului.

De atunci începînd, repertoriul temelor sale se îmbogăţeşte. Cum şi Ie alege? Cutreierînd cîmpul de luptă „într-o droşcă trasă de trei cai mici, în care avea tot ce-i trebuia pentru mîncât, dormit şi pictat", pictorul se oprea oriunde vedea ceva interesant şi făcea un crochiu, totdeauna după natură. Metoda sa de lucru ne este cunoscută. Ea se poate analiza, nu atît din foi izolate, din desenele de oarecare dimensiuni, care au putut fi executate şi mai în urmă, pe baza schiţelor făcute la faţa locului, chiar după ce războiul se terminase, cum au trebuit să fie cele din colecţia doctorului Kalinderu, părtaş la campanie şi admirator al lui Grigorescu şi

multe din cele care au fost văzute la expoziţia Tezaurului, cit din două albume care s-au păstrat intacte şi care, de la Muzeul „Toma Stelian" au trecut la Secţia de Grafică a Muzeului de Artă al Republicii Socialiste România, unde, mai de curînd, a mai intrat şi un al treilea album. Asemenea albume au trebuit să fie mai multe şi au existat desigur şi în alte colecţii, dar n-au ajuns încă toate la cunoştinţa noastră. Primele două, mai sus amintite, conţin cam o sută cincizeci de schiţe, toate din vremea războiului, succedîndu-se mai mult sau mai puţin în ordine cronologică, deşi evenimente care ştim că s-au întîmplat la un interval de timp destul de depărtat, se găsesc uneori pe două pagini succesive. Grigorescu s-a servit de un creion moale, însă totdeauna bine ascuţit, lăsînd o linia care, la apăsare, devenea intensă şi lucioasă, sau de o peniţă tare, şi ea foarte ascuţită, plimbată în fugă, în căldura improvizaţiei, cu urme subţiri, mlădioase, trase cu vioiciune, întreruptă adesea ca să permită joc luminii, cu reveniri uneori de cîte două-trei ori, pentru a delimita mai corect şi oarecum mai vibrant un contur.

Comparînd aceste două maniere simultane de expresie, la o analiză mai atentă apar unele deosebiri. S-ar zice că creionul îi e mai drag. Acea renunţare la detaliu, simplificînd şi clarificînd imaginea, renunţare pe care o semnalăm, ca un progres, este mai rară în notele cu cerneală. In toate aceste crochiuri punctul de plecare a fost natura, cum se simte fără greutate în fiecare din ele. Unele figuri de ofiţeri ori de soldaţi poartă chiar numele modelului şi devin astfel documente utile. Aşa, de pildă, coloneii Cerchez şi Arion, colonelul Gaillard, în vreo două portrete, un ofiţer Gheorghiu, doctorul Kalinderu, colonelul Novitzki, şeful statului major al armatei de vest, soldatul Alexandru Stan, din compania 7-a regimentul 8 şi alţii. Propriul portret al artistului, de mic format, pare să fi luat naştere tot în timpul războiului din 1877. Altele sînt însemnări fugare, aproape confidenţiale, o tahigrafie în care numai autorul desenului s-ar putea uşor descurca. Nu lipsesc nici fixările de detalii mărunte, cum ar fi pumnul care ţine o sabie, forma exactă a bonetelor de călăraşi şi de roşiori, nu

izolate, ci cu o parte a" craniului, pentru că artistul să-şi dea seama mai tîrziu, în eventuale tablouri, de felul cum ele acoperă capul, văzute din faţă, din. spate, din profil.

Modul acesta de exprimare îi devine cu timpul atît de natural încît, în redarea grupurilor, el ajunge să sugereze cu mai nimic, nu numai fizionomia şi înfăţişarea fiecărei persoane, dar chiar temperamentul ei. într-un grup de ofiţeri la masă, desen de mici dimensiuni, la marginea taberei, unul stă drept, corect, supraveghindu-şi gesturile, altul pare să se legene alene pe picioarele de dinainte ale scaunului, iar un al treilea, indiscret, a umplut fără jenă toată masa cu braţele şi bustul lui.

Majoritatea acestor schiţe sînt în creion, mai rar în cerneală, încă şi mai rar în laviu, deşi acesta este procedeul clasic al desenatorilor colorişti, de felul lui Grigorescu. Cele în care intervin laviul şi guaşa, au fost probabil lucrate ulterior, după note la faţa locului. Repertoriul temelor se îmbogăţeşte pe zi ce trece. De fiecare dată ochiul artistului descoperă frumuseţi noi, subiecte tot mai interesante în natura înconjurătoare, în structura unei figuri umane, în viaţa tineretului ce-l înconjoară, fie că acest tineret poartă uniforma dorobanţului, pe cea a călăraşului, ori pe cea a roşiorului sau a tunarului. Alteori subiectul este luat din corpul ofiţeresc românesc pe care adesea îl priveşte cu o nuanţă de ironie, sau dintre ruşii care apar mai ales în grupurile ce însoţesc statele majore, ori printre turcii atît de deosebiţi ca fizic şi ca obiceiuri. Schiţează chiar armele de care se serveşte trupa, calul care poartă călăreţul, boul, care, pe drumurile desfundate, trage la jug căruţele cu proviant. Din cînd în cînd redă scene din viaţa localnicilor: o şosea de sat între două dealuri păduroase, un grup de sălcii la marginea apei, o fîntînă la care s-au strîns fetele satului bulgăresc, cu vasele lor de aramă, ca să ia apă, sau la care, altă dată, un grup de cavalerişti îşi adapă caii, în timp ce aceleaşi fete îi privesc de la distanţă, curioase, încă neîndrăznind să se apropie. Atunci episodul războinic, cel de actualitate, este dat la o parte, şi celălalt, cel privitor la viaţa

poporului, cu care vine în contact armata, îi ia locul în carnet. Acesta îl atrage atît de mult pe artist, încît, după ce l-a desenat, îl schițează și în ulei, într-un crochiu de mic format, deosebit de sugestiv.

Un subiect la care el se oprește mai des, (numai în colecția Muzeului de Artă al Republicii Socialiste România el ne întîmpină de cel puțin cincisprezece ori), nu atît pentru că îi găsește un aspect pitoresc deosebit, ci mai ales pentru că deșteaptă în sufletul lui o simpatie înțelegătoare, milă pentru nenorocirea nemeritată și indignare — sînt convoaiele de prizonieri. în schițarea acestei teme tragice el pune tot interesul, toată durerea lui sinceră, tot protestul lui împotriva cruzimii războiului, evidente pentru orice privitor al desenelor. Dar sînt și zile în care trupa mai răsuflă. Sînt cele care preced acțiuni importante, cînd oamenii sînt lăsați liberi, să se mai și odihnească. Soldații, ca să-și mai uite de acasă, s-au prins la joc. Dar Grigorescu nu e departe; îi vede și notează scena. Tot atunci el schițează cîte vreun ofițer, mai pîntecos, cu fața vulgară, cu o bărbie cu caturi și un nas îmbobocit, chel, sau cu o țeastă ca o căpățînă de zahăr. N-are nevoie să exagereze mult: o simplă accentuare a trăsăturilor și caricatura, exprimînd aluziile lui critice față de clasele conducătoare, e gata. Dar aceste răgazuri sînt scurte. Mai lungi și mai dese sînt cele în care, ca urmare a luptelor îndîrjite, cîmpul e plin de cadravrele soldaților noștri și ale turcilor amestecate. De jur-împrejur numai morți, unii purtîndu-și încă uniforma înmuiată în sînge, alții despuiați, dezbrăcați de cei cărora le-a trebuit haina mortului ori o pereche de cizme, la un loc cu caii și cu boii uciși, ca în desenele luate în podul peste Vid, la Plevna, sau în cel de la Rahova, unii chiar „prin noroi", cum notează singur artistul, pe străzile orașelor cucerite.

Atitudinea critică a acestor scene de război este evidentă, Grigorescu n-a fost un simplu reporter-desenator, atașat statului-major, ci un artist-martor, care participă cu tot entuziasmul său patriotic, dar și cu întreaga revoltă a ființei sale umane, la scenele ce se desfășoară, respingînd, cu hotărîre, ororile războiului, lipsa de omenie a conducătorilor de oști față de omul simplu, față de fiii poporului umilit.

Cele două albume de care am vorbit conțin cea mai mare parte din desenele însemnate din campania de la 1877. Schițele dau impresia că se succed mai mult sau mai puțin cronologic; cum am spus ele încep la Corabia, cu îmbarcarea trupelor, și se termină la Nicopole, cu notări în care-și fac loc din ce în ce mai mulți civilii, unii citind cu aviditate ziarele, în cafenele, chiar și un soldat grotesc din garda națională a orașului, călare pe un măgar, o dată văzut din față, altă dată din spate, a treia oară tot din față, un portret viu și sugestiv, între aceste două limite, Corabia și Nicopole, se găsește tot ce a impresionat pe artist, în afară, bineînțeles, de scenele de oarecare proporții, executate separat, mai pe îndelete, sau cînd avea un moment de liniște. Temele la care am făcut aluzie în paginile precedente, chiar atunci cînd sînt pe foi separate, de aici pornesc, de la aceste carnete. La cele semnalate anterior ar trebui să mai adăugăm, pentru importanța subiectului, cîteva desene înfățișînd tranșee, în fața inamicului, și pe cele în care se schițează casa în care Osman Pașa, comandantul suprem al armatei turcești, s-a predat, după victoria noastră, și chiar scena predării, ori o slujbă religioasă cu preoții în mijlocul unui careu de ofițeri și de soldați îngenunchiați, apoi un instantaneu luat de la o mare distanță, cu împăratul Rusiei, și altele. Urmează peisaje bulgărești, vederi din satele prin care a trecut armata noastră, scene din aceste sate, ca acelea de la fîntîna mai sus menționată, ori ca aglomerarea de căruțe cu „băjenari", după căderea Plevnei, cu „Parada de la Nicopoli", în creion, laviu și cretă albă, și cele reprezentînd soldați individual, unii cavaleriști, alții pedestrași, documente autentice pregătite pentru tablouri viitoare, cîteva realizate, altele rămase în stare de proiecte, bivuacuri, interioare de corturi, vederi cu pontoanele de la capetele de pod, mai întîi la Corabia, apoi la Nicopole etc.

Desenele cu soldați sînt printre cele mai reușite, exprimînd interesul profund al artistului pentru omul din popor, surprins aici de împrejurările caracteristice războ-

iului. Eie au în vedere de multe ori prinderea în cîteva trasaturi expresive a unei mişcări caracteristice: goana după un soldat inamic, saltul în lături al calului şi al călăreţului în momentul în care, în faţa lor, explodează un obuz, gestul unui călăreţ aruncîndu-se în şa, poziţia exactă a celui care, culcat pe brînci, trage cu puşca etc.

Ceea ce este demn de admirat, pentru cine n-a văzut decît picturi de Grigorescu, mai ales cele cu care sîntem oarecum obişnuiţi, scene patriarhale, respirînd o seninătate şi o pace care existau în motivul de la care pornesc, dar care erau mai ales în el, în năzuinţele artistului, ori peisajele cu atmosfera lor poetică, este impetuozitatea sentimentului din aceste desene, realismul lor critic, forţa bărbătească, nervul cu care sînt făcute. Compoziţiile în care sînt oameni în luptă, în vălmăşagul încăierărilor sînt excelente. Aşa sînt îndeosebi cîteva din fosta colecţie a doctorului Kalinderu: un atac de infanterie, complicat, dar sugerînd admirabil tumultul ce domneşte în astfel de momente; „Atacul de la Griviţa", la 30 august 1877; „Rahova cucerită de români"; un atac de cavalerie; multe schiţe pentru „Atacul de la Smîrdan". Şi mai de admirat încă este felul cum artistul, cu un număr mic de figuri, care se desprind în acel vîrtej general, este în stare să sugereze exact şi desăvîrşit vălmăşagul unei bătălii. Aceasta ne aduce aminte de o vorbă a lui Degas, mare desenator el însuşi; o luptă nu se sugerează prin cincizeci de figuri agitate, ci numai prin cinci, dar puse unde trebuie.

Seria instantaneelor de mic format, prinse pe viu, în timpul participării pictorului la războiul din 1877 este ceea ce putem considera mai valoros, mai neaşteptat şi mai reuşit, prin efectele ce a avut asupra creaţiei de mai tîrziu a lui Grigorescu, nu numai ca desenator, ci in ansamblul operei sale. Reacţia vie în faţa motivului, legătura imediată între viziune şi redarea acesteia prin «ele mai nimerite mijloace, între ochiul care vede, inteligenţa care cumpăneşte şi mîna care execută, îi vor fi de mare ajutor ori de cîte ori se va găsi în faţa unui motiv de predilecţie, în plină natură, şi nu în atelier.

ANDREESCU

Pentru a ne da seama de drama unei existenţe ca aceea a lui Andreescu, este de ajuns să comparăm cele două imagini care ne-au rămas de la el, cea care se găseşte la Muzeul Toma Stelian şi cea de la Pinacotecă[1], într-un interval de cel mult şapte ani, ce ravagii în figura tînărului pictor! Faţa bătrînicioasă şi trista, capul chel, trăsăturile dure şi expresia obosită sînt cele ale unui om care nu are încă treizeci şi doi de ani, care este în plină vigoare spirituală, care posedă talentul mare şi poate cel mai profund original, pe care un pictor l-a avut vreodată la noi. Există vieţi pe care soarta le persecută cu îndîrjire, sau mai curînd există temperamente destinate de la început a fi învinse. Unele naturi contemplative nu se pot acomoda niciodată cu o viaţă activă. Făcute pentru a simţi puternic, pentru a traduce senzaţiile lor, pentru a se analiza cu o teamă neliniştită, ele se izbesc la fiecare moment de limitele rigide între care viaţa şi societatea ne-au rînduit. Toate contactele cu lumea exterioară sînt tot atîtea ocazii de suferinţă pentru ele. Şi dacă demonul in-

1 AstSii la Mus«ul *di* arta al Republicii Socialiste România.

terior care agită pe aceşti oameni şi nu ie dă pace hiai este biciuit şi de una din acele pasiuni exclusive care consumă şi distrug, caracterizînd pe marii artişti în perioadele de creaţie, toată energia de care dispun va fi întrebuinţată în mod exclusiv pentru a-i netezi calea şi a face posibilă această creaţie. Aşa a fost Andreescu. Posedat de pasiunea picturii, nu are decît un scop, acela de a deveni el însuşi un pictor. Printr-un presentiment care nu este rar la naturile delicate şi fragile, el îşi dă seama de fatalitatea care apasă asupra lui, simte o nevoie imperioasă de a-şi spune gîndul repede şi fără întîrziere, căci, altfel, ar dispărea în întregime, fără să lase urme. Puţin îi pasă dacă va reuşi, în sensul vulgar al cuvîntului, dacă lumea va înţelege şi va aprecia opera sa. Un singur lucru contează pentru el: să prepare această operă, cu o grijă care nu lasă întîmplării nici o şansă, pentru ca ea să poată deveni expresia totală a tuturor dorinţelor şi ambiţiilor sale. Şi miracolul este că, în mod misterios, trupul său bolnav dar ascultător a răspuns apelului disperat al spiritului. Acest om ciudat a trecut prin viaţă ca cineva care, trebuind să păstreze şi să transmită o comoară, nu trăieşte decît pentru ea, o poartă la sînul său, renunţă la tot şi nu este preocupat decît de a o şti într-un loc sigur, după moartea sa. Ultimii nouă ani ai artistului, anii activităţii sale, singurii în care a putut să-şi exprime gîndul, sînt un şir de sacrificii pline de voioşie, dar distrugîndu-i sănătatea, făcute singurului lucru care a avut o valoare pentru el, operei sale. Această operă a triumfat în fine. Ea a ieşit mai nobilă, mai clară, purificată, de focul care consumase pe artist. Cu aripile frînte, acesta are totuşi înfăţişarea unui învins. învingerea nu este atît efectul unui morţi premature care-1 răpeşte în momentul în care devenise el însuşi, cît al sentimentului net şi atît de tragic, că Andreescu, în modestia sa, nu şi-a dat seama de înălţimea la care se ridicase.

ŞTEFAN LUCHIAN

Cea de-a treia figură ilustră din pictura noastră de pînă acum este acea a lui Ştefan Luchian. Ca artist, în sensul strict al cuvîntului, avînd adică în vedere totalitatea operei şi varietatea aspectelor acestei opere, însuşirile de practician de care dă dovadă, idealul de care este însufleţit, ideea ce-şi face despre ce trebuie să fie şi cum se cuvine prezentată o lucrare de artă, el nu poate egala nici pe Grigorescu, nici pe Andreescu. Şi unul, şi celălalt, judecaţi în absolut, ca valori europene, în afară de orice altă consideraţie, îi sînt superiori. Şi totuşi, rolul lui Luchian, importanţa lui de conducător în tînăra noastră şcoală, sînt simţitor mai mari decît ale primului, a cărui influenţă încetează repede după moarte, poate şi din cauza impresiei ce fac ultimele sale pînze, şi cu atît mai mult ale celui de-al doilea, desconsiderat şi dat uitării imediat ce nu mai este printre cei vii. Toată pictura noastră de la 1900 încoace se resimte, poate nu atît de influenţa directă a lui Luchian, cît de faptul că acesta a produs o atmosferă, a fost cauza unui climat moral determinant în care nu putea trăi şi prospera decît o artă avînd anume însuşiri, şi nu altele, în totalitatea ei hotarît superioară trecutului,

Înaintaşii, mai ales Grigorescu, pregătiseră, ce e drept, terenul. Ei tăcuseră ca pictura — căci de ea îndeosebi este vorba — să intre în preocupările celor ce se considerau aparţinînd culturii româneşti. Ca preţuirea ei să fie considerată ca o podoabă sufletească indispensabilă a unui om de gust şi a celor ce au ambiţia să fie socotiţi civilizaţi. Pofta se crease; rămînea să se vadă cu ce se putea satisface. Tocmai în acel moment apare Luchian. Coincidenţă poate, cum ar zice unii critici mai sceptici, deşi fără calităţile reale ale tînărului artist, fără ca acele însuşiri care răspundeau tocmai aşteptărilor şi ale celor ce se destinau picturii, şi ale celor ce o gustau, este sigur că influenţa sa n-ar fi luat proporţiile pe care orice cercetător obiectiv al artei noastre contemporane trebuie să le recunoască. Fără prezenţa lui fizică uneori, fără admiraţia pe care a suscitat-o în cei ce ţin o pensulă în mînă şi în cei care-şi fac o voluptate din admiraţia operelor de artă, totată pictura noastră din ultimii patru zeci de ani altfel ar fi evoluat.

însemnează oare că toţi cei la care ne gîndim azi, cînd trecem în revistă, ca într-o vastă panoramă, pe cei mai însemnaţi dintre pictorii noştri, lui îi datorează situaţia lor? Nu, desigur. Cu excepţia lui Tonitza, coborîtor în directă linie din Luchian şi, în unele privinţe, continuatorul său, ceilalţi se adapă de la alte izvoare — cînd se adapă. Nemijlocit nu-i datorează mai nimic. Fără el însă, cei mai mulţi n-ar fi găsit un mediu favorabil în care să se dezvolte, n-ar fi avut nici libertate, nici îndrăzneală, ar fi ezitat să fie cu totul sinceri, s-ar fi izbit la tot pasul de rezistenţa publicului, de anume îngrădiri pe care numai Luchian le-a dărîmat. Apoi, punînd cu hotărîre pictura noastră pe linia culorii şi a luminii, acordînd atîta importanţă lirismului şi plăcerii ieşite din decorativ, el a dat o lovitură simţitoare vechilor metode de studiu, în vederea cîştigării aptitudinilor de pictor, — metode pe care contactul cu pictura novatoare franceză le dovedise vătămătoare. El a contribuit încă într-o largă măsură ca să lege din nou arta cultă de vechea tradiţie românească, ca să o facă să se sprijine pe temelia solidă ce noi, romfinii, o posedăm dintr-o milenară experienţă, ieşită din practicarea admirabilei arte populare. Dacă instinctiv, ori conştient e greu de spus: Luchian este însă acela care a deşteptat în noi porniri ce dormeau de multă vreme şi ne-a mînat pe calea acelor realizări care mai mult decît oricare altele se potriveau cu însuşirile noastre permanente. Şi, mare artist el însuşi, a predicat cu exemplul, , şi tot cu exemplul ne-a arătat de ce excese se cuvine să ne ferim, pentru a nu cădea în păcat. A ţine însă dreapta măsură, cum a făcut el, este extrem de greu. Aceasta cere nu numai o construcţie sufletească armonioasă, ci şi o atitudine fermă, ieşită poate nu atît dintr-o doctrină estetică, cît empiric, din interpretarea judicioasă a unor experienţe zilnice, sub controlul gustului şi al inteligenţei, control care nu este la îndemîna oricui. Dar aceasta este o problemă de viitor. Să ne întoarcem la trecut, să vedem cine a fost Luchian, ce importanţă are, cu adevărat, opera sa, din ce motive ea ajunge să se impună, care sînt împrejurările ce favorizează uimitoarea şi îndelunga ei acţiune.

în afară de opera lui Virgil Cioflec, ieşită dintr-o admiraţie sinceră pentru artistul pe care biograful 1-a frecventat personal îndelungă vreme, plină de amintiri trăite, de redări ale unor conversaţii cu pictorul, în care, dacă nu forma, cel puţin sensul celor afirmate îi aparţinea acestuia, şi de cîteva articole prin ziare şi reviste, unele culese mai apoi în volume, printre care cele ale lui Tudor Arghezi se remarcau prin lumina ce proiectau asupra unor episoade din viaţa lui Luchian, indispensabile pentru cunoaşterea psihologiei acestui atît de interesant specimen de umanitate, despre el s-a scris prea puţin la noi. Eu însumi am destinat un capitol epocii sale, rolului îndeplinit de artist atunci cînd pictura românească se găseşte la o răscruce de drumuri, cu puţin înainte de moartea lui Grigorescu. Acum în urmă însă, revista „Lumină şi Culoare" i-a consacrat primul său număr. Este o contribuţie din cele mai utile pentru înţelegerea acestui mare artist, deşi forma liric-ditirambică în care unele note sînt scrise, anumite afirmaţiuni greu de susţinut cu privire la influenţele ce ar fi

suferit, produc mai de grabă un efect contrar celui intenţionat de autori, obligîndu-ne la oarecare rezervă.

Dar să revenim la Ştefan Luchian (1868—1916). Să începem prin a schiţa un tablou al epocii în care acesta îşi face apariţia, căci astfel mai uşor ne vom da seama de condiţiile în care opera sa va atrage atenţia publicului de amatori de la noi, va cîştiga teren, va sfîrşi prin a se impune, cu toate că, în împrejurările cu care are de luptat, artistul va da adesea impresia de a fi pierdut bătălia.

Am spus că el este răspunzător în mare parte de tendinţele ce se precizează în arta română către 1900. La această dată Grigorescu unanim respectat, considerat, datorită tablourilor inspirate de aspectele peisajului şi de locuitorii de la ţară ai României, drept cel mai desăvîrşit reprezentant al sufletului nostru (începuse de pe atunci să se vorbească de „specificul naţional"), pentru cine ştia să pătrundă şi să interpreteze faptele, aparţinea trecutului. Plin încă de putere, vioi, de o flexibilitate aproape juvenilă în mişcări, privirea sa îşi pierduse însă ascuţimea, mîna nu mai avea aceea vigoare, nici acea preciziune din trecut. Gloria îi venise odată cu oboseala care, vizibilă pentru cei obişnuiţi să vadă, rămînea poate ascunsă pentru artist, în orice caz pentru prietenii acestuia şi pentru lumea oficială. Latura graţioasă, dulce, duioasă din firea lui Grigorescu, care-i inspirase frăgezimea primelor sale lucrări, optimismul său rezistent şi ceva cam prea sistematic, care-l făcea să nu vadă din viaţa ţăranului decît partea idilică, copleşesc din ce în ce mai mult celelalte însuşiri ale sale. Devin ceva obsedant, o adevărată sistemă. Este perioada ţărăncuţelor şi ciobănaşilor înalţi şi şui, aproape fără muşchi şi fără oase, cu faţa roză şi convenţională, impersonali, de o gingăşie banală, fantomele unui vis sentimental, într-un peisaj şi el convenţional, alburiu, ca un expeditiv decor de teatru. Artistul nu vede s-ar zice sau nu vrea să vadă diferenţa dintre aceste opere fără nerv şi pînzele admirabile din trecut, portretele, peisajele, scenele ţărăneşti din Franţa şi de la noi, pline de adevăr, juste, direct inspirate de viaţă, ce datau dinainte de 1895,

Din ce în ce ne îndreptăm spre o pictura goală şi facilă, care se putea încă susţine la Grigorescu, din pricina calităţilor sale de colorist, prezente pînă şi în cele din urmă pînze, dar care devenea insuportabilă la imitatorii acestuia. în acel moment intervine Luchian. Fără acţiunea acestui pictor, de o sensibilitate excepţională, vibrînd în contact cu natura şi cu realitatea umană, unul din executanţii cei mai viguroşi şi mai personali din şcoala noastră şi un colorist fără pereche, am fi asistat la agonia lentă a unei arte, care făcuse să se nască atîtea speranţe într-a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi care ne dăduse doi excepţionali artişti, pe Grigorescu şi pe Andreescu.

Luchian n-a debutat ca un inamic al lui Grigorescu, din contra. El proclamă geniul înaintaşului său, îl admiră, îl imită, — deşi, dorind să se identifice cu arta predecesorului său, rămîne totuşi el însuşi — ‚se manifestă ca unul din discipolii săi. De altfel, bătrînul maestru este alături de cei tineri în acţiunea pe care o întreprind, în lupta pe care o duc contra celor ce anchilozau arta. Cel puţin, el îşi pune iscălitura alături de a acestora, cum vom vedea.

Ca subiect şi fel de tratare, în adevăr Luchian nu e departe de Grigorescu, la începutul carierei sale. Era prea autentic artist el însuşi, ca să nesocotească şi să dea uitării operele înaintaşului; unele opere duseseră pînă departe faima acestui mare nume, ca să nu-şi dea seama de progresele pe care pictura le realizase la noi, tocmai datorită lui. Totuşi, el nu putea să nu vadă cît de departe de via realitate erau tablourile recente ale acestuia, cît erau ele de nearticulate şi de inexpresive, de artificiale şi de reci. El se gîndea mai ales la exemplul primejdios pe care insuficienţele ilustrului pictor îl ofereau celor fără rezistenţă şi fără personalitate, la cîte abuzuri se vor face în numele lui, la ce riscuri se va expune pictura, într-o vreme cînd totul se decidea în anumite cercuri oficiale restrînse, încăpăţînate şi incapabile de a judeca singure. Toată producţia din ultimul timp a maestrului, peste care ar trebui să întindem vălul uitării, era considerată tocmai de aceste cercuri, ca cea mai înaltă a sa creaţie.

Cînd zicem insă Luchian, să nu uităm că acesta, întors, din Paris, adică exact în epoca în care orice acţiune a sa este hotărîtoare, nu mai e singur. Oricare din părerile sale este discutată cu un isteţ şi îndrăzneţ sfătuitor, Âlex. Bogdan-Piteşti. Acesta, prin cunoştinţele şi temperamentul său, joacă un rol important, în tot ce se întreprinde atunci, după cum recunoaşte şi Tudor Arghezi[1]. Opinia lui Luchian este confruntată cu a acestuia, planurile lor de bătălie sînt combinate împreună, împreună sînt redactate manifestele ce publică. însă, fără Luchian, fără prestigiul lui printre artişti, fără predicarea prin exemplu, — totul s-ar fi terminat curînd, ca un foc de paie, ar fi avut proporţiile unui fapt divers, ca adesea în lumea artiştilor.

Luchian era moldovean după tată. Acesta, fost militar, om de cuvînt şi de caracter, consideră că a jura credinţă domnitorului Carol, după ce jurase credinţă lui Cuza-Vodă, ar fi nedemn de dînsul. Preferă să iasă din armată şi să renunţe la o carieră frumoasă, decît să-şi calce cuvîntul. Avea însă oarecare avere, atît personală cît mai ales dotală, din partea soţiei, fiica unui mare proprietar. Ştefan, unul din copii, se naşte într-un sat din Botoşani, după acest eveniment care, natural, făcuse din părintele său un personaj de care se vorbea. în 1873 toată familia se află în Bucureşti. Dar în 1877, părintele lui Luchian moare. Cei doi copii, acum orfani, Ştefan şi Anibal, rămîn sub îngrijirea mamei. Fapt care explică, poate, o oarecare libertate în acţiunile lor, mai greu de controlat de o femeie, o oarecare lipsă de supraveghere. Ştefan este de pe atunci, şi va rămîne toată viaţa, cît îi permite sănătatea, un impulsiv cu „impetuozităţi de temperament", cum îl caracterizează Arghezi, un imaginativ niţel capricios, analizîndu-se şi descoperind în sine porniri paralele, ce i se par toate atrăgătoare, toate demne de a fi încercate, neştiind pînă tîrziu pe care din ele să o urmeze şi încercîndu-le pe toate. îi place desenul, îi place să colinde în cîmpul din

1 Cf. G. Oprescu: Pictura româneasca in secolul al XlX-lea, ed. II, p. 217 şi, mai amănunţit, în Tudor Arghezi: Din viaţa lui Ştefan Luchian în Lumină şi Coloare nr. 1, p. 12. K.H. Zambaccian a consacrat şi d-sa un articol acestui pitoresc personagiu în Bevista Fundaţiilor Regale, Nr din august 1946. (N.a.)

jurul oraşului, după plante şi insecte, îi place şi muzica, s-o asculte şi s-o execute singur,

Multă vreme va fi un executant din flaut acceptabil, iar Pallady, care şi-1 aminteşte din Paris, ne spune despre el că nici acolo nu era deplin hotărît în ce direcţie să pornească: declamaţia, deci teatrul, interesîndu-1 la fel ca şi pictura, în vederea căreia, totuşi, plecase din ţară. Şi, ca şi cînd atîtea şi atît de variate preocupări n-ar fi de ajuns, el ia parte la întreceri cicliste, urmăreşte, bineînţeles mult mai tîrziu, cursele de cai, conduce el însuşi un echipaj bătător la ochi, la şosea. Evident, la baza unora din aceste manifestări era o nevoie de cheltuială fizică făcută în public, nu lipsită de oarecare vanitate. Toate împreună ne arata că avem a face cu una din acele naturi bogate, complexe, excepţional dotate, cu un exemplar de umanitate făcut să se cheltuiască din plin, cu generozitate. în special predilecţia pentru muzică mi se pare simptomatică, o poartă a sufletului deschisă pentru senzaţii şi impresii, din care rezultă, pentru cel ce are norocul de a o posedaj o îmbogăţire a sensibilităţii, ce nu poate rămîne fără efect asupra celeilalte manifestări, pictura.

Este ceva şi mişcător, şi misterios în asocierea acestor două arte, la unii pictori. Ea e departe de a fi ceva obişnuit, cum s-ar crede. într-un grad înalt, adică de atunci de cînd ea poate conta ca ceva esenţial în viaţa unui artist plastic creator, o vedem apărînd, ca să nu vorbesc decît de cei mai aproape de noi, numai cînd ei sînt cu adevărat mari. Ingres o avea, şi Delacroix, şi Gericault. Degas de asemenea, ca şi Manet şi Cezanne. Van Gogh este şi el simţitor la muzică, nu o practică însă. O trăsătură comună mai mult între aceşti doi nefericiţi artişti, în afară de faptul că, pasionaţi şi unul şi altul, cu instincte apostolice uneori, ei cred că sînt făcuţi să consoleze şi să aducă rătăciţii pe calea cea bună. Ştim că atît van Gogh, cît şi Luchian, de pildă, se consideră datori să convertească la o viaţă normală prostituate, ceea ce, evident, este o probă de bunătate, dar şi de nemăsurat orgoliu. Asemănător este şi calvarul final al vieţii lor, nu numai ca suferită, dar poate şi ca punct de plecare, dacă nu ea manifestări.

Ce se întîmplă între copilăria lui Ştefan Luchian şi tinereţea sa, Cioflec ne-o povesteşte cu amănunte, unele destul de pitoreşti, aşa cum le aşteptăm de la o fire ca cea descrisă în rîndurile de mai sus. în 1883, după unii biografi, acesta, pe cînd n-avea decît cincisprezece ani, s-ar fi înscris se pare la Şcoala de Belle Arte, ceea ce va avea pentru viitorul lui o.mai mare importanţă decît tot ce încercase pînă atunci. O termină în 1889, relativ tîrziu[1]. Face însă bune studii, e remarcat de director, de Aman, cu care rămîne în corespondenţă, după cum se vede din cîteva scrisori primite de acesta, aflate acum la Academia Română, pe cînd elevul se găsea la Miinchen. La terminarea şcolii din Bucureşti, Luchian îşi dăduse seama că, dacă îşi alege cariera picturii, mai are multe de învăţat. Porneşte deci spre capitala Bavariei. Miinchenul avea atunci reputaţia, pe deplin meritată, a unui foarte serios centru de cultură artistică destui de pătruns însă de influenţa franceză, mai ales venită de la Courbet. Dar Luchian nu e dispus să urmeze prelegeri regulate. Ni-1 închipuim, aşa cum se va comporta şi la Paris, ca pe un tînăr cu temperament şi cu simţuri exigente, curios să cunoască „viaţa", să profite de primul

1 Biografii de pînă acum ai lai Luchian dau anul 1883 ca cel al începutului studiilor sale la Şcoala de Arte Frumoase. Această dată nu poate fi exactă. în posesia d-lui avocat I. Cristescu, un prieten cu mult mai tînăr al lui Luchian, se aflâ o mică pictură, reprezentînd o clădire ciudată, de lemn, cu turnuri şi scări în toate direcţiile, ceva în genul celor pe care Ie desena, cu atîta simţ pentru pitoresc'şi mister, Victor Hugo. Este opera lui Luchian, pe cînd acesta se găsea în clasa III gimnazială, în 1884. Ea este iscălită şi datată, dăruită de el familiei d-lui Cristescu, cu care familia pictorului era intimă. Ar urma deci, ori că el nil se înscrisese încă la această dată la Şcoala de Belle Arte, ori, dacă o făcuse, urma în acelaşi timp gimnaziul şi clasa de pictură, ceea ce pare imposibil astăzi. Atîta vreme însă cît nu cunoaştem exact situaţia, cum ambele date provin de la persoane presupuse In curent să le amitem şi să le căutăm a le explica.

Această dublă îndeletnicire poate avea şi o altă explicaţie. Familia Iui Luchian, oameni bogaţi din partea mamei, şi cam „ajunşi" {informaţie tot de la d-1 Cristescu), nu vedea de loc eu ochi buni îndrumarea lui Ştefan spre pictură. El însuşi, cu toată pasiunea de care era cuprins pentru artă, se simţea întrucîtva inferior celorlalţi, mai ales fratelui Anibal, băiat frumos şi răsfăţat, exact portretul tatălui. La dizgraţia sa fizică, ce culmina în urme vizibile de vărsat, Luchian adăuga gustul său pentru artă, ce-1 declasa oarecum, în ochii a lor săi şi-I făcea chiar pe el, uneori, să se considere inferior altora, îi aducea un complex de inferioritate, cum s-ar zice în limbajul freudian şi care, ca rezultat, ar explica unele extravaganţe de mai tîrziu. Urmînd şi gimnaziul, şi şcoala de arte, el încearcă să împace prejudecata familiei cu propria sa înclinare. Dar, din atîtea ezitări îi va rSmne plnă tîrziu o nesiguranţă în darurile sale, cauzată poate şi de faptul că studiile profesionale nu fuseseră conduse *în* chip prea efectiv, nesiguranţă care apare uneori şi în scrisorile de mai tîrziu, şi de care d-1 Cristescu îşi admceş perfect aminte. (N.a.)

său contact cu un oraş mare, cheltuitor, bucuros de experienţe noi şi, din contra, comod, fără nici o tragere de inimă pentru eforturi mai prelungite. Se pare că a făcut totuşi două copii, una după Correggio, alta după Rembrandt, într-un an şi jumătate cît stă în Bavaria. Acel „Correggio" copiat nu era însă o pînză originală, ci numai un tablou din şcoala acestui maestru; iar „Sfînta Fecioară de Rembrandt", dacă nu e vorba tot de vreo lucrare „atribuită", şi nu absolut autentică, trebuie să fie^ cunoscuta Sfîntă Familie a maestrului olandez.

în 1891 trece de la Munchen la Paris, unde se formează definitiv. Se cuvine să reţinem acest lucru, de o importanţă capitală pentru tînăra pictură românească. Aman, Grigorescu, Andreescu, cei mai însemnaţi artişti ai noştri, înainte de Luchian, prin ceea ce aparţinea vremii lor, prin caracterele exterioare ale artei lor, prin felul de a concepe un subiect, prin chiar alegerea acestuia şi anume practice în execuţie, prin anume preferinţe în tratare, se grupează în jurul marii şi glorioasei şcoli franceze. Nici Luchian nu procedează altfel. El continuă o tradiţie acum înrădăcinată în România. în momentele ei critice, pictura noastră nu cunoaşte alt sfătuitor decît Parisul artistic din acea vreme. Odată în Paris, Luchian fu cuprins de admiraţie înaintea atîtor talente variate care se semnalaseră în ultimele decenii ale secolului, înaintea libertăţii de concepţie şi a execuţiei solide, savante, noi şi eficace a artiştilor independenţi, a acelor pe care-i dispreţuiau juriile, dar către care se îndreptau speranţele tinerilor. Studiindu-i, compatriotul nostru învaţă să fie simplu şi sincer, să rămînă mereu în contact cu viaţa actuală „modernă", în sensul în care o înţelegeau oamenii ca Manet şi Degas, multiplă în aspectele ei, de vreme ce mai tot ce exista într-un oraş mare căpătase dreptul de a intra în artă, puternică, pasionantă. Cei care l-au cunoscut atunci în în Franţa erau uimiţi de vitalitatea lui, de interesul pentru miile de aspecte cotidiene ale acelui Babilon, unic pe lume, de exuberanţa caracterului, de locul ce ţinea în existenţa lui fantezia, mergînd de la acele „blagues de rapin"[1], menite să-i scandalizeze pe bur-

1 *în franceză:* farse de pictor ucenic. (N. ed.)

ghezi, pînă la cele mai serioase şi mai fructuoase vizite, prin muzee şi expoziţii, ori conversaţii cu substrat estetic, cu camarazii.

Din partea lui, el aducea cu sine o calitate de fineţe, care nu e rară la cei cu adevărat dotaţi dintre români, un ochi făcut să se bucure de cele mai delicate nuanţe, să le caute, să se pasioneze pentru acordarea lor, cu toată puterea unei senzualităţi rafinate. Vrînd, nevrînd, el a fost silit să mediteze asupra problemelor pe care şi le punea şcoala cea nouă, — care atunci era cea a impresioniştilor şi nu, cum afirmă unii, a lui Van Gogh şi Gauguin, a căror operă n-a putut-o cunoaşte, — asupra răspunderii pe care şi-o asumase această şcoală, asupra realizărilor ei prestigioase. Şi nu fără suferinţă el măsura diferenţa dintre ceea ce constata atunci în Franţa şi starea în care lăsase artele la noi. Şi în Paris a făcut oarecare copii, deşi a lucrat relativ puţin, antrenat de vîrtejul vieţii parisiene, de care se bucura din plin. Una din acele copii, cam slab tablou, a ajuns pînă la noi. Este „Tînăra fată în grădină" (fostă în col. L. Laserson), după Manet, fals numită la noi Amazoana. Tot atunci se entuziasmează pentru subiectele cu curse de cai, — acestea mai matur tratate, mai demne de el— pe care cu atîta talent şi cu un acut spirit de observaţie le picta Degas. Ele satisfăceau în Luchian, în acelaşi timp, pe pictorul iubitor de subiecte noi şi inedite, şi pe amatorul de cai şi de întreceri ecvestre, pe sportsmanul care era el însuşi.

Din Paris îl cheamă grabnic în ţară, la începutul lui 1893, vestea morţii mamei sale. Din această epocă avem unele ştiri precise asupra situaţiei materiale a artistului. Se vede clar că legenda unui Luchian luptînd mereu cu mizeria este lipsită de temei. Este adevărat că a avut şi momente de jenă, mai mult sau mai puţin lungi, căci trebuie să fi fost un om extrem de neprevăzător şi, cît a fost sănătos, destul de cheltuitor şi de boem. în orice caz, în primii ani după întoarcerea sa de la Paris el lucrează, dar şi petrece. îi place să joace un rol în viaţa mondenă a Capitalei, să se arate, să facă senzaţie. Din fericire, el nu face numai curse de bicicletă şi întreceri la şosea cu muscalii, celebrii în

acea vreme pentru trăsurile şi caii lor, şi nu-şi petrece vremea numai în localurile de noapte şi la hipodrom, mai ales că sezonul curselor, care nu aveau loc decît dumineca, ţinea puţin. El şi pictează, din ce în ce mai mult şi mai serios. Căci, spre deosebire de ceea ce se crede', am impresia că nu la Paris, ci în primii ani după întoarcerea la Bucureşti, şi mai ales din pricina îndemnului ce primeşte de la un cerc de prieteni, între care se distinge Alex. Bogdan-Piteşti, se desăvîrşeşte ucenicia sa. Mai mult încă, aş adăuga că această ucenicie nu s-a terminat pînă la moarte. Nu în sensul că un mare artist învaţă cît trăieşte; ci într-un sens mai limitat şi mai precis. Cu toate darurile sale excepţionale, cu toate operele sale uimitoare, unele putînd sta alături de ceea ce Grigorescu şi Andreescu au făcut mai valoros, el este foarte inegal. Superbe cînd tabloul sau desenul este reuşit, cînd 1-a interesat, cînd 1-a încălzit în momentul execuţiei, cînd a atins în el coarde ce nu vibrau oricînd, cum a fost atunci cînd picta florile, subiectul lui de predilecţie şi unele peisaje, operele sale prezintă uneori goluri regretabile. Constatăm, ca şi la Grigorescu, porţiuni care par „umplute", şi nu pictate. Două pînze celebre, ca să nu citez decît două opere unanim lăudate, prezintă acest defect: „Tăietorul de Lemne", în care, în afară de personajul însuşi, tot restul este neglijat, şi chiar minunata „Spălătoreasă" de la Muzeul Toma Stelian[1], în care într-o mult mai mică măsură constatăm aceeaşi slăbiciune. Pînă şi în „Florăreasa" cu scurte ic a verde, sînt părţi care, la un examen mai amănunţit şi mai sever, le-am dori mai studiate, mai atent executate, mai cu aplicaţie, de o factură mai strînsă. Este poate şi pricina pentru care Luchian îi tentează atît de mult pe falsificatori.

Dar, după cum am spus, el se concentrează, studiază, gîndeşte, ascultă mai ales sfaturile acelui „animator", cum îl numeşte Arghezi pe Bogdan-Piteşti, fără influenţa căruia „Pictura românească n-ar fi avut un Luchian". Bogdan-Piteşti era mai ales un răzvrătit, sistematic şi permanent, un om făcut să distrugă idoli, să pro-

1 Azi tn Galeria Naţionala a Muzeului de artă al Republicii Socialiste România. (N. ed.)

voace scandal şi • tumult,'eî care aşa de uşor călca in picioare şi legile morale, şi celelalte chiar. Rolul pe care doreşte să-1 joace este cel de Mefisto. Iar cel de care se serveşte, ca de Faust, în domeniul artei, singurul care-1 interesa atunci, este Luchian. Acesta fusese ales de Bogdan-Piteşti pentru talentul său, dar şi pentru că simţise în el un om pasionat şi curajos, bucuros să înfrunte ostilităţile şi, la urma urmei, mai fericit să se vorbească de el ca de un artist novator, decît ca de un învingător în cursele de biciclete sau în întrecerile de faetoane. In urma discuţiilor cu Bogdan-Piteşti şi cu prietenii acestuia, care vor fi fost, el îşi dă seama de nesiguranţele şi slăbiciunile ce domneau în arta noastră. Grigorescu, admirat, dar fără influenţă asupra tineretului, chiar asupra celor cari îl imitau, avea o situaţie excepţională, dar trăia aparte. Expoziţiile din Bucureşti erau aranjate şi dominate de artişti, cari nici nu bănuiau mişcarea cea nouă din apus, chiar atunci cînd îşi făcuseră ei înşişi studiile la Paris. Cea mai mare parte dintre ei se mulţumeau să picteze în fiecare an un număr de pînze mediocre, amintindu-1 de departe pe Grigorescu sau pe Aman. Andreescu, mort în 1882, era acum complet uitat. între cei existenţi nu se impunea nici unul. Toţi erau lipsiţi de personalitate, de spirit critic, mai ales ignorau felul expresiv de a picta. Publicul şi autorităţile îi favorizau însă cu fel de fel de comenzi. Luchian simte toate acestea, se ruşinează de acest nivel scăzut al artei, e gata să reacţioneze. Prietenii îl susţin în această stare de spirit, îl îndeamnă, se aşază sub steagul lui. Salonul din 1895 îl revoltă prin impertinenta lui mediocritate. Avusese şi un conflict cu CI. Stăncescu, cel care făcea „la pluie et le beau temps"[1] în arta română din acea vreme, răsfăţatul miniştrilor, oracolul lor, căci aceştia n-ar fi întreprins nimic fără a consulta pe acest grotesc personaj. Luchian se decide ,de acord cu Bogdan-Piteşti, să fondeze un cerc de artişti independenţi, a căror expoziţie să se ţină în acelaşi timp cu cea oficială, salonul, peste drum de acesta, şi semnalat publicului cu un steag roşu, ca em-

1 *în irancnă:* dicta (N. *d.]

blemă a unei acţiuni de protestare contra ordinei stabilite. Aşa se pun bazele artei noastre moderne, cea care se dezvoltă de-a lungul secolului în care trăim şi dăinuieşte şi astăzi. Luchian şi îndeosebi Bogdan-Piteşti îi oferă doctrina, iar primul şi un model pentru ceea ce ar trebui să fie, model desăvîrşit, ieşit din talentul excepţional al pictorului, dar şi din contactul său cu celebra şcoală contemporană franceză.

în mai 1896 se deschide astfel prima expoziţie a Artiştilor Independenţi. Această dată trebuie reţinută. Mai ales de atunci încoace artiştii români au considerat culoarea ca element, nu numai principal, ci esenţial într-o operă pictată, iar pe francezi ca pe adevăraţii lor maeştri, singurii demni de a le servi de exemplu; nu în vederea unei imitaţii servile, ci în vederea unei regăsiri a lor înşişi, a punerii în valoare a propriilor lor însuşiri. Aspiraţiile acelora, felul lor de a vedea şi a alege un motiv, de a practica arta, farmecul irezistibil, care măguleşte în acelaşi timp ochiul şi spiritul, mijloacele lor aşa de eficace, au deşteptat un ecou de simpatie în români.

0 dată cu expoziţia se lansează un manifest, scris în franţuzeşte[1], în care se vorbeşte de grupul cel nou, ca de „une scission artistique". Epitetul acesta ne amintşte de celălalt grup, al secesiunii din Munchen şi Viena. Este iscălit de Constantin Artachino, de St.D.Lukian (ortografia cu K este adoptată de Luchian, se înţelege pentru ce motiv, ori de cîte ori este vorba de un tablou efectuat în Franţa sau, ca aici, într-un text francez), de Nicolae Vermont şi de Aîex. Bogdan-Piteşti. Din pricina limbii în care era scris, manifestul se adresa, bineînţeles, unei elite. El era, cum am spus, opera mai ales a lui Bogdan-Piteşti, a cărui inteligenţă şi cinism, îndemînarea sa în a jongla cu termenii estetici, impuneau celorlalţi. Este interesant să spicuim cîteva fraze din acest document, ca să ne dăm seama de dorinţele şi de tendinţele grupului de artişti, „pousses â la revolte",

1 Faptul este simptomatic. Stilul este cel al prozei lui Bogdan-Piteşti, iar ideile, formularea lor, sînt cele ale anumitor manifeste ale artiştilor „progresişti", parizieni. în anii următori vom avea chiar o serie de expoziţii ale unor astfel de artişti, la Bucureşti, precum şi conferinţei® celebrului Şar Pâladan. (N. a.) •

după cum se exprimă singuri. „L'art doit âtre libre, doit âtre independant et Ies artistes ne doivent relever que de leur conscience et de leurs ceuvres." De aceea ei nu pot admite să facă parte din Salonul Oficial, „qui ne peut avo ir â sa tete qu'un homme reunissant deux qualites: le muflisme et la flexibilite de l'echine dorsale". Aluzie la Stăncescu, bineînţeles. „Nous voulons, spun ei mai departe, nous presenter devant le public avec la sincerite de notre ceuvre et non avec Ies medailles gagn^es par plus oumoins de servilite ou de protection." Ei protestează apoi contra acuzaţiei de a voi să fondeze o nouă şcoală: „Nous ne sommes pas, non plus, Ies champions d'un art nouveau, d'une nouvelle ecole". „Nos portes sont grandes ouvertes â tous, â tous Ies genres d'art." „En face de l'art officiel, nous sommes l'art independant."[1]

Printre membrii de onoare ai expoziţiei întîlnim numele lui Grigorescu, Tache Ionescu, C. Exarcu, Bardasare-Panaiteanu, moldoveanul, iar printre expozanţi, în afară de semnatarii manifestului, pe N. Grant, C. Jiquidi. Luchian trimisese cinsprezece tablouri, mai ales peisaje şi studii (nici o natură moartă), iar Vermont mai muncitor, mai prolific, vreo şaptezeci şi opt.

Ca urmare a mişcării se fondează în 1897 „Ileana", societate pentru dezvoltarea artelor în România. Statutele ei sînt aprobate. Din manifestele ce se publică cu această ocazie, aflăm că expoziţia grupului din anul precedent fusese deschisă de Grigorescu şi A. Djuvara. Se mai spune că ea fusese încurajată printre artişti de Gh. Dem. Mirea şi de C. Pascaly şi că, de atunci, s-au produs noi adeziuni. în mijlocul lor se găsea Luchian. Voinţa lui neînfrîntă, îndrăzneala lui, talentul lui este ceea ce explică miracolul şi nu atît

[1] *În franceză: (în* ordinea citării): „o sciziune artistică"... „împinşi la revoltă"... „Arta trebuie să fie liberă, să fie independentă, iar artiştii nu trebuie să asculte decît de propria lor conştiinţă şi de operele lor"... „care nu poate avea în fruntea sa decît un om întrunind două însuşiri: tîmpenia şi o spinare flexibilă"...'„Noi vrem să ne prezentăm în faţa publicului cu sinceritatea operei noastre şi nu cu decoraţiile cîştigate cu mai mult sau mai puţină slugărnicie sau protecţie..." „De asemenea, noi nu s,întem campionii .unei arte noi ai unei noi şcoli." „Uşile noastre sînt larg deschise tuturor, tuturor genurilor de artă". „Faţă de arta oficială, noi sîntem arta independentă." (N. ed.)

teoriile estetice, formulate cu această ocazie. Oricît ar dori unul sau altul să facă din Luchian un făuritor de doctrine, el rămîne un impulsiv, un creator a cărui forţă de căpetenie era temperamentul. Marea lui calitate a fost tocmai să nu-i opună rezistenţă, să-şi înţeleagă, adică, pornirile şi să le urmeze fără şovăire.

Dar să revenim la activitatea „Independenţilor". în 1897 ei nu-şi pot ţine expoziţia din pricina animozităţii cercurilor oficiale, conduse de Stăncescu. Ei ceruseră Sala Ateneului, care le e refuzată. Este ceea ce-i îndîrjeşte şi mai tare şi-i decide să fondeze societatea Ileana, mai sus menţionată, cu un program extrem de vast, în care nimic din ce are atingere cu arta nu fusese uitat. Se publică şi două numere de revistă, atît de îngrijit şi de frumos prezentate, încît pînă azi ele au rămas la noi printre cele mai luxoase şi mai perfecte tipărituri din ultimele decenii. Curînd se ivesc însă neînţelegeri între membrii societăţii. Din această cauză, poate şi din pricina lipsei de fonduri pentru realizarea atîtor proiecte, în orice caz din pricina ambiţiilor unuia şi altuia, Ileana îşi încetează existenţa. Impulsul fusese însă dat. în lista celor pe care nemulţumirea contra artei oficiale îi adunase sub steagul roşu al independenţilor erau cîţiva care, cu adevărat, aduceau o solie nouă. Printre ei, cu mult cel mai activ şi mai dotat era însuşi Luchian. Acesta, mai ales în primii ani, nu reînnoieşte repertoriul motivelor pictate. Cu excepţia subiectelor luate din viaţa oamenilor umili, către care se simte puternic atras, cu deosebire de cînd el însuşi începe să fie chinuit de boală, poate chiar înainte de 1900, şi alături de un număr de vederi din mahala, observate în cartierele sărace în care e obligat să trăiască o vreme, după ce-şi risipise cele două moşteniri — cea de la mamă şi cea de la un unchi (1902) — el a tratat teme, pe care pictura noastră le cunoştea. Ceea ce este nou, este adîncimea sentimentului cu care intră în miezul subiectului, este seriozitatea şi pasiunea pusă în observaţiile sale, poezia severă din mai toate pînzele, chiar şi în acelea în care căldura coloritului izbucneşte ca o fanfară.

Dar, către 1900, arta sa nu avea căutare. Manifestările sale recente îi creaseră un grup de prieteni, printre pictorii tineri, care toţi încep să frecventeze casa lui Bogdan-Piteşti, dar şi duşmănia celor mai în vîrstă şi a admiratorilor acestora. încearcă pictura religioasă, care se plătea destul de bine. Se hotărăşte la ea fără plăcere, fără convingere, ca un „pis ailor"[1]. De altfel, în tot ce a produs în acest domeniu, în genere în colaborare cu Ârtachino ori cu Vermont, se resimte sila cu care a fost executat. Bănuiesc că mîna lui Luchian e obişnuit absentă din mai toate acele zugrăveli mai mult decît mediocre, cum o dovedeşte cu prisosinţă cea din biserica Brezoianu. El şi cu ceilalţi colaboratori presupun că desenau numai schiţele, iar meşteşugari obscuri le executau. Ele nu merită să figureze în „Opera completă" a lui Luchian, nici măcar atît cît bisericile, zugrăvite de Grigorescu, înainte de plecarea sa în Franţa care, nici acestea, nu adaugă prea mult, cu excepţia Agapiei, la gloria lui. Cam acelaşi lucru se poate spune şi despre decoraţia exterioară de la Palatul Funcţionarilor, distrusă acum de bombardament. Dar, prea sus pusă, era greu să ne facem o idee justă despre ea.

De la această vreme înainte, cu toate piedicile ce întîmpină, activitatea lui Luchian e îndreptată în două direcţiuni: ca animator pe terenul artei, şi ca pictor. Activitatea sa de animator este o consecinţă a rolului ce jucase de la fondarea salonului independenţilor încoace. El scormonise patimi, deşteptase interes în artişti şi în public, crease un fel de solidaritate între cei nemulţumiţi, o emulaţie, o dorinţă de mai bine, ce se manifestă mai întîi în ţară, cum am văzut, prin societatea Ileana şi planurile numeroase în legătură cu funcţionarea ei, apoi la Paris, ceva mai tîrziu. Acolo se pun bazele altei societăţi, mult mai viabile, Tinerimea Artistică, în decembrie 1900. Participarea noastră la expoziţia internaţională dăduse loc la critici acerbe, însă justificate. Cu puţine excepţii, tot ce statul trimisese era iscălit de pictori fără valoare, cei care tronau şi în Saloanele Oficiale de la Bucureşti, sau prieteni de-ai lor. în faţa vizitatorilor numeroşi, veniţi din toată lumea, ne prezentasem în condiţii care ne puneau pe nedrept într-o lumină nefavorabilă. De aceea unii tineri, atunci la studii, artişti ori pasionaţi de artă, hotărăsc să fondeze o societate pentru introducerea la noi a unui spirit modern şi pentru alungarea favoritismului şi a incapacităţii, încuibate acolo de unde porneau măsurile pentru promovarea artelor. Titlul însuşi al noii societăţi era un program. Ei intră în contact cu cei din ţară, mai ales cu vechii membrii ai Ileanei: Luchian, Vermont şi Ârtachino. Prima expoziţie a fost un adevărat triumf. Numărul aderenţilor creşte, iar cei care, ca Luchian, se luptaseră pentru a face să domnească un spirit nou în arta noastră, pot crede că şi-au ajuns scopul. Operele lui Luchian, de atunci încolo, figurează printre cele expuse, servesc ca termen de comparaţie, dau măsura nivelului la care aspiră asociaţia. Se aruncase sămînţa, se cuvenea deci, cu răbdare şi perseverenţă, să se aştepte rodul.

Să trecem acum la ce-a de a doua activitate a maestrului, la opera sa de creator. Boala, care îşi face sinistra ei apariţie, îl sileşte la o altfel de viaţă decît cea dusă pînă atunci. într-un fel, timpul destinat lucrului serios şi util se lungeşte. Un valetudinar, fără voia lui, e obligat să renunţe la multe, să ia poate mai în serios lumea, în orice caz să-şi petreacă timpul altfel decît la curse de cai, cu întreceri cicliste, ori în reuniuni din care nu rezulta decît o plăcere momentană, o bună dispoziţie, un succes de amor propriu. Este bine însă că Luchian a trecut şi pe acolo, că s-a decantat, că şi-a îmbogăţit într-un fel experienţa. De la primul atac serios, în 1901, el este alt om. în tot ce întreprinde, în tot ce proiectează se simte plumbul din aripi. A dezbrăcat haina pestriţă cu care, ca un arlechin, parada în societatea celor puşi pe petrecere, dar care nu izbutea să ascundă cu totul sufletul lui simţitor, compătimitor, generos şi plin de omenie. Boala a făcut din el un biet om suferind, înţelegător al suferinţelor altora, poate cu unele iluzii asupra răului ce-l chinuia, despre natura

» *în franceză:* tot ce poată fi mai *rin,* ultim rtcura. (N. ed.)

căruia nu pare să-şi fi făcut o idee precisă[1]. Aşa s-ar părea, cel puţin, din scrisorile patetice, în tonul lor simplu şi vrînd să fie glumeţ, emoţionante ca tot ce porneşte din inimă, adresate lui Virgil Cioflec şi publicate de acesta în studiul, poate cel mai adevărat şi mai pătrunzător, asupra lui Luchian.

Cu speranţa unui mai bine, care nu se iveşte nicidecum, el merge ici şi colo, vara, după un aer mai curat, după mai multă răcoare, după o atmosferă mai uscată, pe care o crede salutară stării sale. De pretutindeni trimite scrisori mai lungi ori bilete,în care vorbeşte puţin de sănătatea lui, mai mult de frumuseţile naturii în mijlocul căreia se afla, de subiectele pe care nu îndrăsneşte să nu le descrie, atît sînt de minunate, de „peisăgeîele bunişoare" pe care le execută, uneori după suferinţe îndurate şi mari greutăţi, din pricina drumului în urcuş care nu e făcut pentru picioarele sale, acum înţepenite. Preocuparea lui de toată ziua devine pictura. Ea îl munceşte ca o patimă chinuitoare, dar îl consolează de tot nenorocul de care are parte. Cunoaştem acest sentiment de posedat pe care uneori arta o exercită asupra celui pe care ea a pus stăpînire totală, cel ce şi-a făcut din ea unicul scop al vieţii, din biografia lui Van Gogh. Ceva analog ne izbeşte şi în existenţa lui Luchian. Cu fiecare etapă parcursă, adică după fiecare vară, îl simţim mai stăpîn pe sine, mai complet, mai sigur de ce face, mai inspirat. Progresul este evident, incontestabil, pînă în ultimul an, cînd paralizia îi cuprinsese mîinile şi-1 făcea incapabil să mai poarte cu efect pensula. Cine compară, de pildă, „Fată care toarce", la Cioflec cu data de 1896, cu „La împărţit de porumb", din 1905, una din capodoperele lui Luchian, vede imediat deosebirea. într-un colorit cu mult brun, pentru fond, înfiorat numai de scoarţa ţărănească multicoloră din dreapta, tînăra fată, în genul ţărăncuţelor lui Grigorescu din aceeaşi vreme, într-o atitudine nenaturală, de parcă ar dansa, toarce. Iia, broboada de pe cap, figura sînt crud pictate, cu un alb insuportabil, supărător ca lumina unui bec electric, inexplicabil la un colorist cum era Luchian. în celălalt, fiecare urmă de pensulă este producătoare de plăcere şi, deşi nu se poate vorbi de o compoziţie bine închegată, căci toate figurile sînt pe aceeaşi linie, aproape pe acelaşi plan, nu ştii ce să admiri mai întîi: desenul sobru, de o precizie uimitoare, adevărul siluetelor, impresia de tumult organizat ce se desprinde din ansamblu, expresiile hotărîte în violenţa lor, ale tuturora. Drumul parcurs de la una la cealaltă este enorm. Şi totuşi, progresul va continua. Căci, deşi nici o altă operă de mai mari proporţii nu se poate compara acesteia — „Lăutul", „Lorica" îi sînt evident inferioare — chiar şi „Cheful", cu admirabile detalii, dar făcut oarecum din fragmente, în flori întîlnim o calitate de pastă, o strălucire a tonurilor, ceva suav, suculent, proaspăt, în faţa căruia mai toată pictura noastră dinainte de Luchian, cu mici excepţii din punctul de vedere al coloritului, păleşte. Şi aceasta în mare parte pentru că pictîndu-le, artistul renunţă de a mai imita doar realitatea, îşi impune o evidenţă proprie, în care natura nu era decît un pretext pentru a se înălţa la ceva fără existenţă, supranatural prin strălucire şi splendoare.

Pentru astfel de opere Luchian a fost considerat ca cel mai mare colorist al nostru. Dar el nu este numai atît. El este în acelaşi timp un mare desenator, un desenator înnăscut. Colorist devine, încetul cu încetul; desenator el ne apare încă de la început.De aici preferinţa pentru desenul pur şi pentru pastel, care se poate urmări în tot decursul vieţii sale. S-a servit de creion mai întîi copil, pe furiş, căci familia sa nu era bucuroasă de o asemenea înclinare. Apoi, mai tîrziu ceva, pe faţă şi cu o anumită „taxă", pentru colegi, în liceu, unde evident era primul la această materie: „Făceam desenul, la toată clasa, pe treizeci de gologani: atîta era tariful", povesteşte el lui Cioflec. Această dragoste pentru expresia cea mai pură şi mai abstractă a reprezentării naturii, cea mai dezbrăcată de conţinutul greu, material, al realităţii, nu numai că n-a slăbit, ci s-a accentuat cu

[1] Un prieten cu rault mai tînăr al lui Luchian, d-1 avocat Ionel Cristescu, care a fost mult în contact cu artistul în perioada pînă pe la 1905, îşi aduce aminte cu precizie că acesta ignora natura exactă a bolii sale. El o considera un efect ai unor răceli, o formă ceva mai gravă de reumatism, îşi închipuia eă-i va trece, din care pricină căuta localităţi cu clima plăcută, lipsite de umiditate. Do altfel cam acelaşi lucru rezultă şi din pasajele scrisorilor către Cioflec, în care pictorul vorbeşte de boala sa. (N.a.)

vîrsta. Oricînd şi oriunde Luchian desenează în creion sau cărbune, uneori cu pensula, cu bastonaşul colorat al pastelului, cu acuarelă, cu acul. Desenele sale sînt atît de personale în delicateţea şi suavitatea lor, au ceva aşa de pregnant, încît oriunde s-ar afla le putem identifica de departe.

Fără să o fi formulat vreodată cu preciziune, simţim că la baza credinţei sale estetice era o încredere fermă în puterea expresivă a liniei. Cea mai bună dovadă despre aceasta sînt, nu numai atîtea desene şi acuarele, fără cunoaşterea cărora nu s-ar putea înţelege importanţa operei sale în ansamblul ei, ci mai ales marele număr de pastele, tratate cu tot atîta grijă, cu tot atîta seriozitate şi aplicaţie, cu cel puţin tot atîta plăcere, ca şi tablourile în ulei. S-ar părea că, pentru Luchian, nu era deosebire între o materie şi cealaltă. Subiecte importante sînt executate indiferent într-o tehnică sau alta — şi nu numai în ultimii ani, cum ar părea să reiasă din afirmaţia unui biograf, de vreme ce „Casele la ţară" este din 1894, ca şi „Ruinele Mănăstirii Comana." Ba încă, tocmai pentru că în pastel el putea să-şi satisfacă nevoia de a îngrădi cu preciziune forma, fără să-i confere un aspect prea uscat, de a evoca, tot desenînd, cele mai delicate valori şi nuanţele cele mai rare de tonuri, n-ar fi exagerat să pretindem că pastelul era tehnica sa preferată. El a practicat-o, după toate probabilităţile, la sugestia lui Degas. Ilustrul pictor francez, printre contemporanii lui Luchian, se servise de pastel nu numai cu aceeaşi dragoste, dar şi cu autoritate şi o măiestrie care pînă azi fac admiraţia oricărui cunoscător. La acesta însă pastelul nu era totdeauna o tehnică aleasă, ci mai de grabă impusă, din pricina bolii de ochi de care suferea, şi care progresa continuu.Lipsit aproape cu totul de vedere, cu bastonaşele colorate, el putea mai uşor şi în mod mai logic accentua conturele, fără ca aspectul general al tabloului să sufere. Apoi, cu pastel, el nu mai era obligat să-şi constituie singur nuanţele de care avea nevoie: ele erau stabilite gata, clasate şi rînduite în aşa chip, încît le putea alege fără dificultate, chiar neajutat de altul. Pînă şi cineva cu vederea slăbită nu se putea înşela asupra lor. Luchian nu s-a plîns

niciodată de ochi, nici chiar in ultimii ani ai vieţii. A practicat pastelul pentru că i-a plăcut, pentru că aspectul lui delicat, vaporos şi suav îl mulţumea în chip deosebit.

Materia de care se serveşte, niţel imaterială ca aspect, dar precisă prin urma ce lasă pe carton, felul în care se obţine tonul cu aceste „bastonaşe electrice", după cum le numeşte el faţade Cioflec, îi convenea. De aceea, în opera lui, nu e drept să se facă o distincţie între ulei şi pastel, ambele constituind un fel constant de exprimare. Şi într-una, ca şi în cealaltă tehnică, el ne-a lăsat opere remarcabile, cu atît mai solide şi mai desăvîrşite, cu cît ne apropiem de sfîrşitul tragicei sale existenţe. Ceea ce ne izbeşte în mai fiecare lucrare este sentimentul ce se desprinde din ea, un calm nuanţat de melancolie, ceva adînc şi puternic, ce ţine parcă de rugăciune. La exemplul primelor tablouri ale impresioniştilor, a pictat şi el vederi din oraş, „Vara", de pildă (1907), cu un pom lîngă o poartă, dincoace de un zid, pe o zi cu soare. Pete puternice de lumină cad greoaie printre crengi şi frunze, o cascadă de rotogoale aurii. Dar pînă şi într-un astfel de subiect sentimentul de melancolie nu lipseşte.

în faţa spectacolelor din natură, asupra cărora s-a oprit mai des, fie că e vorba de un desen, fie că e vorba de o pictură, s-ar zice că se deşteaptă în el credinţa, dublată de nevoia de a se arăta recunoscător pentru mulţumirea de care e stăpînit. Totul este nu numai sugerat, dar precis indicat, cu un minimum de mijloace: obiectele, atmosfera, anotimpul, uneori chiar ora zilei, ca la impresionişti, în cel mai delicat şi mai plin de emoţie tablou. Sub volutele elegante ori răscolite de vînturi ale norilor, sălciile, mestecenii, aninii îşi leagănă crengile deasupra florilor din iarbă, ori a oglinzii liniştite a apei. Nimeni la noi, nici chiar Grigorescu ori Andreescu, n-a evocat în aceeaşi măsură şi cu mijloace aşa de simple frunzişul mişcător al copacilor. El ştie sugera apoi atît formele mareţe ale coroanei pomilor, cînd toată silueta lor este considerată laolaltă, dar şi, prin detalii apropiate, prin mici amănunte de factură, ca şi Corot, individualitatea fiecărui arbore şi nu numai specia lui, aerul închis între frunze, spaţiul dintre ele

care nu se vede, ci se simte, în care se joacă vîntul, unde lumina pune petele ei de dantelă ori străluciri de nuanțe nemaiîntîlnite aiurea.

A lucrat şi portrete — mai rar —, pe al său în primul rînd, într-o serie impresionantă, în care se pot urmări treptat, pe figura îndurerată şi chinuită de boală, urmele suferințelor fizice şi morale. Cel mai frumos dintre ele este intitulat „Un zugrav". Ca elocvență a expresiei, Luchian nu s-a ridicat niciodată mai sus. Tot de acest gen se cuvine să alăturăm şi celelalte figuri, cele care pot intra sub rubrica: capete de expresie. Ele sînt alese în genere din lumea dezmoşteniților, au ceva trist în înfățişare. Toți sînt nenorociți şi avem credința că şi autorul lor era profund impresionat, în momentul în care le fixa imaginea. Ele ne ajută, ca şi unele vederi de mahala mizeră, să descifrăm sufletul complex al lui Luchian. In ele se reflectă bunătatea, afecțiunea lui pentru cei fără noroc, fără vina lor, ca şi el. Este sentimentul care a făcut din el un prieten afectuos, dezinteresat şi darnic, cînd i-o permiteau mijloacele; un şef în momente grele, cum au fost cele în care se găsea la noi arta către 1900, cînd şi-a dat seama că atîția tineri artişti erau fără apărare şi fără un conducător, la discreția unui Stăncescu şi a protectorilor acestuia.

Şi alții au pictat asemenea învinşi de viață. La ei însă, ceea ce conta era nota pitorească. Nu aceasta îl interesează pe Luchian, ci forma pe care o ia figura umană, trăsăturile ei, culoarea cenuşie a pielii, privirea ştearsă sau pierdută în vag a ochilor, părul rar şi neîngrijit atunci cînd nenorocul se abate asupra aceluiaşi individ, şi cînd sufletul lui de om slab, neputincios, incapabil să lupte, suferă înfrîngere după înfrîngere. Şi portretele lui, mai sus menționate, la urma urmei, aparțin aceleiaşi categorii. Figura sa prelungă de om bolnav, ciupită de vărsat, palidă, slabă, în care numai ochii au mai rămas vii şi ne privesc ca cei ai unui animal rănit de moarte, cu barba rară, nerasă, uneori cu o pensulă în mînă, este soră geamănă cu aceea a cobzarului sau cu cea a cerşetorului, şi el cu ochii blînzi, strălucitori şi inteligenți.

Totuşi, parcă tot între peisagişti este locul lui Luchian, pînă ce boala îl țintuieşte cu totul în fotoliu, îl obligă la o nemişcare aproape absolută, făcînd din acest om jumătate înțepenit cel mai inspirat şi mai fermecător pictor de flori de la noi. In toate peisajele, orizontul este nemărginit şi copacul ține locul principal, adesea la o margine de apă. Omul lipseşte din ele, chiar acolo unde prezența lui ar părea necesară: la un birt, în mahala; într-o curte, lîngă un puț. A fost acolo şi a plecat, lăsînd în urma lui o atmosferă tihnită şi de reculegere, în care singurele zgomote sînt cîntul păsărilor şi şoapta frunzelor mişcate de vînt. Cînd omul este prezent, şi aici el este tot un învins al soartei, slab, palid, cu trupul deformat de meseria grea ce practică, ca în unele acuarele şi pastele de mici dimensiuni. în acest gen îl va continua ceva mai tîrziu N. Tonitza, care în multe privințe trebuie considerat ca urmaşul direct, de drept, din pricina talentului, al lui Luchian, — aparținînd, împreună cu acesta, aceleiaşi familii spirituale.

Din notele publicate de Cioflec desprindem, rînd pe rînd, localitățile în care Luchian, în speranța vindecării, îşi petrece verile. Se duce la Govora, în 1902, ca să-şi termine convalescența, după o a doua cură la Pantelimon, unde fusese sub îngrijirea profesorului Gh. Marinescu. în 1903 este la o vară, în Prahova, la Filipeşti-de-Pădure. Urmează apoi Vulcana, Constanța, Brebu (1908), una din etapele cu adevărat rodnice din cariera pictorului, Moineşti, în Moldova. Din Brebu el scria unui prieten (Cioflec): „Sînt foarte mulțumit şi lucrez cu atîta dragoste cum nu-mi aduc aminte să fi lucrat vreodată. Dar numai eu ştiu cu cîtă greutate pot să înjgheb cîte un peisaj el. Drumurile sînt rele şi lungi şi sînt silit să le fac cu carul cu boi. Vezi şi tii acum, cum îți vine, după vreo trei ceasuri în căruță, cu genunchii la gură. Cînd mă dau jos numai simt picioarele de amorțeală. Cred că e ultima încercare pe care o mai fac cu peisajele; e prea greu, prea peste puterile mele". Şi totuşi, în anul următor, la Moineşti, el va mai picta peisaje, cu toate chinurile de martir, pe care le suferă cu atîta resemnare, ori de cîte ori se deplasează. Toam-

nele, iernile şi primăverile, ţintuit în scaunul său, Luchian pictează mai ales flori ori obiecte de natură moartă. Tot atunci termină desenele, pe care, poate, le începuse uneori în mijlocul naturii. Tehnica complicată, dar atît de expresivă de care se serveşte, în care intră o gravură cu acul, în hîrtie, ar fi permis cu greu o execuţie la faţa locului. Dar cum am spus, nimic nu egalează splendoarea tablourilor de flori. In cele bune, el ajunsese la atîta j>reciziune, la o stăpînire atît de sigură a formelor, încît din cîteva trăsături de pensulă, cele mai complicate ca înfăţişare corole, umezite parcă de roua dimineţii, în cele mai proaspete nuanţe, ies ca prin farmec de sub penelul său. Trandafiri şi garoafe, anemone, gura leului, flori de cîmp modeste, tufănele, după anotimp, în ulcele de lut, şi ele decorate de smalţul viu al olarului, îi umplu casa de veselie, înainte de a lua drumul colecţiilor, care atunci începuseră să se deschidă pentru operele Iui Luchian. Considerate împreună, aceste variaţii, cînd vesele, cînd grave, pe temele cele mai fermecătoare, constituie una din cele mai valoroase contribuţii ale şcolii româneşti, la arta de la începutul secolului nostru. Şi, din acest punct de vedere, Luchian îşi făcuse cu prisosinţă datoria.

Dar, din nefericire, boala făcea continue progrese. Prietenii care l-au văzut pe pictor în această vreme, care au fost martori la disperarea neputinţei sale — pentru el şi mişcarea mîinilor devenise acum un chin, — la accesele de descurajare ale acestui om, pentru care posibilitatea de a suferi şi de a înţelege rămăsese întreagă în corpul ajuns o ruină, au descris, unii cu simplitate, poate cei care ne emoţionează mai mult, — alţii mai cu complicate forme literare, ultimele lui zile. A fost ca o moarte lentă, asemenea cu a celor care se cufundă din ce în ce în nisip, în acele regiuni ale mării, unde cine se rătăceşte, nu mai scapă. Noaptea neagră s-a lăsat cu încetul asupra lui şi, în ziua de 28 iunie 1916, s-a produs mîntuirea, salvarea din chinurile aşa de eroic suportate timp .de peste şasesprezece ani.

EXPOZIŢIA PALLADY
SĂLILE ATENEULUI

Acum doi ani, pe o zi ploioasă de august, vizitînd muzeul de artă modernă din Anvers, m-am trezit în faţa unui tablou luminos, deosebit prin valoarea lui de cele înconjurătoare, ce mă întîmpina ca o veche cunoştinţă. Era o lucrare a lui Pallady, dăruită de un foarte competent critic de artă şi colecţionar muzeului celui mai însemnat din Belgia. In acelaşi an, primăvara, avusese loc expoziţia artistului, în sala Universului.

Impresia ce o lăsase asupra publicului era dintre cele care nu se uită curînd, chiar la noi, unde amatorii pasionaţi de artă se numără pe degete, iar evenimentele politice, prin senzaţionalul lor, nu-ţi dau răgaz mai niciodată să te gîndeşti la altceva. Tabloul din colecţia apuseană lua pentru mine importanţa unei consacrări de către străinătate a compatriotului. Iar cine îi cunoaşte natura mîndră, independenţa întreagă şi tranşantă, ştie bine că nu poate fi vorba de unul din acele acte de amabilitate internaţională, care se întîlnesc uneori pînă şi în domeniul artei.

Pallady revine din nou printre noi. Cele o sută de lucrări expuse în sălile Ateneului apar mai toate pentru

prima dată în fața publicului. Le așteptam toți cu o mare curiozitate și, mărturisesc, am intrat în expoziție cu oarecare emoție. încă de la ușă, mai înainte de a fi luat contact cu operele, de a-mi fi dat seama de subiect, de a le fi perceput altfel decît ca pe niște distante pete colorate, m-am simțit plin de acele armonii insinuante, care pun dintr-odată stăpînire pe ochiul nostru. Vraja începea, și cu ea acel sentiment de mulțumire a văzului, care nu este totul în pictură, dar fără de care opere înalte prin alte însușiri, vor părea adesea fade, incomplete si fără corp. 0 atare impresie era semnul cel mai sigur că acțiunea pictorului asupra noastră a rămas întreagă; că cei doi ani care au intervenit între prezent și expoziția trecută n-au micșorat cu nimic puterea lui de a emoționa. Iată o primă constatare, de cum trecem pragul expoziției actuale. Această constatare se completează cu altele, care o întăresc, o amplifică și care ne duc la concluzia că ne aflăm în fața uneia din acele manifestări de maturitate artistică, puternică, conștientă, bogată și variată.

Expoziția de azi nu este dar cu nimic inferioară celei din trecut. îi este ea oare superioară? Iată întrebarea pe care ne-o punem cu toată sinceritatea și cu obiectivitatea, pe care o merită o personalitate artistică ca Pallady. Da, fără nici o îndoială. între ieri și azi n-a intervenit desigur nici una din acele schimbări brusce și răsunătoare, care sînt totdeauna suspecte într-o carieră și care fac deliciile multor doritori de clasificări pe faze și maniere ale pictorilor. Un artist mare, care vrea să fie el însuși și care va fi el însuși, sau ca urmare a unei abandonări complete în voia firii sale, sau pentru că, după o anchetă aprofundată, se cunoaște suficient și știe ce poate reclama de la puterile sale, nu va prezenta acele aspecte multiforme, acele salturi tulburătoare prin care un om așa de dotat ca Picasso derutează. Pallady nu și-a schimbat calea. El a pătruns însă mai adînc, a lărgit și fortificat o concepție la care se oprise de mai înainte, și mulțumită căreia ne dase opere, în școala contemporană, de cea mai aleasă calitate. El n-a pierdut nimic din vechile însușiri și a cîștigat cîteva altele noi.

Era greu să meargă mai departe în sensul rafinamentului, al darului de a îmbina tonuri rare, care par îndelung căutate, și care, sînt sigur, îi vin în mod natural, întocmai ca unui improvizator la orgă, după ce te-a fermecat cu îndrăzneala armoniilor, cu neprevăzutul registrelor. Compoziția era și în trecut căutată și izbutită, echilibrată, logică, fără afectație de originalitate. Dragostea pentru tonul mat, întins ușor, fără împăstări și reliefuri inutile, fără nimic care să accentueze violent conturul, a rămas aceeași, lucru ce face din anume pînze admirabile frescuri, cum ar fi de pildă interiorul turcesc, sau ne dau impresia unor pasteluri de dimensiuni mari, în ulei.

Artistul a cîștigat însă în vigoare. Fără să-și modifice prea mult paleta, păstrînd intactă acea sensibilitate de un rafinament aproape feminin în tratarea și îmbinarea tonurilor neutre, a griurilor în special, notele ardente se înmulțesc, amestecă vioiciunea lor cu petele negre, verzi, albastre, galbene, aruncă un strigăt repede domolit de nuanțele vecine, ca un sunet de alămuri în surdină. Acest lucru, evident în naturile moarte, este încă mai izbitor în scenele de interior. în acestea, de multe ori artistul nu se mai mulțumește cu indicațiuni sumare, așa cum proceda adesea pînă acum. El construiește, individualizează atitudinea, figura, anatomia, oferindu-ne cîteva din lucrările cele mai reușite din expoziție. împreună cu multe din naturile moarte, aceste bucăți ne apar ca niște buchete de flori rare, compuse pe îndelete, de cineva care nu știe ce e graba, răbdător, dotat cu un gust impecabil.

O notă nouă sînt și cele trei mari pînze, luminoase, pline de spațiu, de aer, în care fiecare obiect este așa de la locul său, cu volumul, cu forma, cu culoarea sa. Rare ori ne-a fost dat să vedem, la noi, mai elocventă demonstrare a posibilității picturii de a sugera o a treia dimensiune, a reprezenta aproape palpabil atmosfera care înconjoară lucrurile, care constituie elementul de care sînt scăldate, diferența dintre mediul închis într-o cameră și adîncul unei străzi, apărînd printr-o fereastră.

Iată cîteva din impresiile lăsate de expoziţia lui Pallady, de arta sa atît de personală.

Multe elemente se amestecă în obţinerea acestui admirabil final. Faptul că artistul locuieşte de obicei în Paris, că-i soarbe aerul, că vine în atingere, altfel decît din întîmplare şi prin reviste, cu mediul clocotitor al şcolii celei mai puternice din vremea noastră, n-a rămas fără răsunet în opera sa. Artistul şi-a descoperit afinităţi cu unii dintre reprezentanţii mari ai acestei şcoli, a primit impulsiuni care i-au permis o manifestare proprie, cu atît mai sinceră şi mai curajoasă. Aşa a ajuns Pallady cel mai înaintat dintre pictorii noştri, artist al vremii sale, tînăr şi elastic la spirit, dar şi o personalitate atît de neted definită, încît o lucrare de a sa se recunoaşte de la prima vedere, la noi şi oriunde s-ar găsi.

Multă vreme d-sa a fost un izolat. Admirat, desigur, de o parte a opiniei publice şi de confraţi, dar de la distanţă. Primii erau mînaţi de snobism, în mare parte, de convingerea că artistul era cel mai „modern" dintre pictorii noştri care se impusese; ceilalţi o făceau mai mult din buze. Dar succesul compatriotului nostru s-a menţinut, în ciuda celor care îi prevesteau o soartă mai crudă. Exemplul său începe chiar să aibă imitatori. Un Pallady însă se imită greu, dacă e să fim sinceri, căci dincolo de literă, de aspectul exterior, este spiritul, adică tot ceea ce face dintr-o lucrare a artistului o operă cu adevărat mare.

CU PRIVIRE LA „JURNALUL LUI PALLADY" — DESPRE EL ÎNSUŞI ŞI DESPRE ARTĂ —

Pentru neamul românesc arta lui Th. Pallady înseamnă cea mai înaltă coardă a sensibilităţii picturale.

Tonitza

Cel mai mare poet al românilor este incontestabil Grigorescu. Se născuse cu daruri excepţionale de practician, pe care însă împrejurările nu-i permit să le dezvolte cum s-ar fi cuvenit, să facă din el un pictor complet: cu toate lecţiile primite de la Chladek, şi mai tîrziu în atelierul lui Cornu, el rămîne un autodidact de mare clasă şi un impecabil practician intuitiv, ieşit din lumea ţărănească, cunoscîndu-i necazurile şi bucuriile, Grigorescu mai are încă meritul de a exprima în operele sale bune, foarte numeroase, aspiraţiile, nădejdile şi uneori amarul acestei lumi. Ideile în legătură cu arta, o concepţie bine gîndită, bine întemeiată, privind rolul, legile şi posibilităţile ei, îl interesează însă puţin. Pentru el arta e mai ales meşteşugul de a picta, în care îşi recunoaşte aptitudinile rare şi în care realizează opere admirabile, mesajul lui către neamul în care s-a născut. Dar, aşa cum îşi concepe el rolul artistului, în primul rînd ca un practician de merit, „un zugrav" — cum spusese Luchian o dată despre el însuşi, nu se putea să nu ajungă la acele manifestări de la sfîrşitul vieţii sale,; sivele des.tur.de numeroase,.în "care rie e greu

să recunoaştem pe vechiul Grigorescu, deşi chiar întrînsele se găsesc anume calităţi de poezie rustică şi chiar de execuţie, care trădează şi amintesc pe vechiul maestru. Artişti, însă, în sensul acesta de oameni nu numai dotaţi, din punctul de vedere al meşteşugului, ci doritori de a-şi lărgi mereu cultura şi posibilităţile cunoştinţelor, preocupaţi de marile probleme pe care le pune arta, meditînd şi căutînd mijloace tot mai adînci de expresie, turmentaţi uneori de greutăţile pe care un artist conştient le întîlneşte la tot pasul, mi se par a fi Brâncuşi şi Pallady. Scrierile şi spusele lor, conversaţiile ce ni s-au păstrat stau mărturie. Şi este curios şi edificator să vedem că primul, ţăran ieşit dintr-un colţ neştiut al Olteniei, se întîlneşte adesea în felul înalt în care concepe arta, uneori şi formulările de care se serveşte, cu un produs al culturii noastre celei mai rafinate, urmaş al unor vechi familii moldoveneşti.

Pallady se născuse în 1871 şi primise în casa părintească, în copilărie, o educaţie conformă cu rolul jucat de familia sa în istoria şi cultura ţării. Urmează şi termină liceul, nu la Iaşi, ci la Bucureşti, iar la 16 ani este elev al Şcoalei de poduri şi şosele din Bucureşti. E necesar să accentuăm încă de la început preferinţa lui Pallady din tinereţe pentru ştiinţele exacte, pentru posibilităţile lor de analiză şi de exprimare în formule scurte şi concrete. Dar el nu urmează decît puţină vreme cursurile şcolii din Bucureşti, căci, un an mai tîrziu îl găsim elev la o şcoală mult mai înaltă, cea politehnică din Dresda, deci continuu şi din ce în ce mai preocupat tot de ştiinţele exacte. Rămîne acolo timp de doi ani, pînă în 1889, cînd îşi descoperă talentul de pictor şi părăseşte şcoala. Stadiul petrecut atît în Şcoala de poduri (foarte scurt), cît mai ales la Politehnica din Dresda fusese suficient ca să dea inteligenţei sale acel curs direct, precis şi sever, pe care-1 dobîndesc cei formaţi intelectual în practica ştiinţelor exacte, ceea ce va apărea evident în tot ce exprimă, eu vorba şi cu-pensula, în tot decursul-vieţii-sale. - •« - - V: ♣ -'•

îndată ce se' hotar ăştesă-'devină pietor/else îndreaptă' spre Paris şi se purie serios fi temeiriio, cum îi era- firea, pe studiul picturii. îşi alege ca profesori mai întîi pe Aman-Jean, un bun şi învăţat artist al vremii, apoi pe Puvis de Chavannes, a cărui soţie, Măria Cantacuzino, despre care Robert de Montesquieu spune că era una din cele mai remarcabile femei ale secolului, era înrudită cu Pallady şi care desigur i-a uşurat contactul cu celebrul pictor monumentalist francez. Totuşi, adevărata educaţie artistică Pallady o primeşte în atelierul lui Gustave Moreau.

Gustave Moreau, artist însemnat el însuşi, foarte cultivat şi amator al antichităţii, pe care însă şi-o închipuie şi o exprimă într-un chip cam straniu în tablourile sale istorice, avea acea însuşire, atît de necesară unui educator, dar atît de rară, nu de a inculca elevilor felul său particular de a se exprima şi idiosincrasiile spiritului său, ci de a analiza personalitatea fiecăruia dintre elevi, şi de a-i îndruma în sensul firii şi temperamentului lor, de a-i încuraja în acest sens. De aceea, din atelierul lui Gustave Moreau au ieşit personalităţi atît de deosebite între ele, dar atît de remarcabile cum au fost Matisse, Rouault, Marquet şi Pallady însuşi.

Pallady petrecuse în această aleasă societate de artişti şase ani, destulă vreme pentru ca să lege o prietenie intimă şi foarte strînsă cu ei, mai ales cu Matisse. Prietenia cu acesta durează pînă la moarte. Sînt împreună în atelier în vremea formaţiei lor, se văd în toate împrejurările însemnate, în timpul pe care Pallady îl petrece la Paris; discută, vizitează împreună muzee şi expoziţii, îşi scriu cînd sînt departe unul de altul. Ce este mai interesant de constatat, că în unele scrisori pe care le-am văzut, sau de care mi-a povestit Pallady, în altele pe care le-au văzut prieteni de ai mei, cel care informează pe celălalt mai des şi are aerul că-i cere o părere despre execuţia operelor sale, nu este Pallady, ci Matisse. Şi cum Pallady era un om care spunea lămurit şi franc ce gîndea, uneori sfatul pe care-1 dă are oarecum forma unei mustrări. Nu se putea împăca cu schimbările fundamentale de formă, care avuseseră loc în arta lui Matisse, după stabilirea la Bucureşti a lui Pallady, şi pe care acesta le punea în legătură cu uluitoarea glorie de care se bucura Picasso în lumea occidentală, şi le interpreta

ca pornind din faptul că ceea ce se întîmpla cu Picasso „nu-1 lăsa să doarmă pe prietenul său", cum îşi formula Pallady părerea.

Aceasta fiind situaţia între cei doi vechi camarazi, care se tutuiau — ceea ce în franţuzeşte este ceva destul de rar, şi denotă un mare grad de intimitate, — dat fiind tonul deosebit de cordial din scrisorile pe care le-am văzut, ton întîlnit fi în fragmente de jurnal, pare surprinzător că Matisse, care dobîndise o celebritate enormă, chiar în timpul în care Pallady se găsea împreună cu el în Paris, n-a făcut nimic pentru ca să ajute şi să pună în lumină pe prietenul său străin, pe care avea aerul că-1 preţuieşte foarte mult. Căci, modest şi mîndru în acelaşi timp, Pallady se găsea stînjenit să întreprindă el însuşi operaţiile nu tocmai ortodoxe pentru a se pune în evidenţă, în lumea pestriţă şi egoistă a celor ce formau reputaţii în Paris. El n-a dobîndit acolo recunoaşterea pe care o merita talentul său.

în ultimul an, avîndu-se în vedere faima la care ajunseseră „fauvii", recrutaţi mai ales dintre foştii elevi ai lui Gustave Moreau, şi făcîndu-se o expoziţie colectivă a vechiului atelier al acestui remarcabil profesor, numele lui Pallady se pare că nici n-a fost măcar menţionat, deşi el fusese unul din discipolii preferaţi ai maestrului.

Pallady avea obiceiul să-şi noteze gîndurile şi impresiile în nişte carnete, sau chiar pe dosul, sau în josul unora dintre desenele sale, mai ales în ultimii ani. Unul din aceste carnete, care a ajuns indirect pînă la mine, a fost redactat în 1941—1942, deci în timpul ultimului război. El conţine numeroase observaţii revelatoare; din ele se desprinde portretul unui artist care nu se mulţumeşte cu plăcerea de a picta, ci înţelege că arta îşi merită pe deplin numele cînd are ceva de spus. Pictor de meşteşug indiscutabil, gîndurile lui Pallady trec, totuşi, dincolo de realitatea materială, imediată a picturii, a execuţiei picturale, pe care o „depăşesc" nu în folosul vreunei literaturizări exterioare, ci spre a afirma un ideal de rigoare, de concentrare interioară, de nobile valori sufleteşti. Nume ca acela al lui Leonardo — care spusese „pittura, cosa mentale" — apar firesc în însemnările artistului nostru, marcînd aspiraţiile unui suflet profund, ale unui creator plin de elevaţie.

Colorist de mare rafinament, el repetă, totuşi, statornic că forma este primordială, faţă de culoare: aceasta, tocmai din nevoia unei discipline artistice solide care să pună creaţia la adăpost de capriciile simplei exuberanţe. Cu tot caracterul cîteodată discutabil, excesiv ,al unor aserţiuni, însemnările lui Pallady constituie o mărturie preţioasă, mărturia unui pictor admirabil care se refuză constant extravaganţelor moderniste. Textele din acest carnet al pictorului sînt în franţuzeşte, redactate cursiv, cum îi venea, dar nu cum ar scrie un străin, ci numai cum puţini francezi sînt în stare să-şi mînuiască limba. Frazele — unele foarte scurte, eliptice, un fel de formule algebrice, cum era de aşteptat de la un spirit matematician — ne duc uneori cu gîndul la stilul unor gînditori şi memorialişti francezi din veacul XVII şi XVIII. Este, cred cel mai mare elogiu ce-i putem aduce ca scriitor.

CAMIL RESSU

Pentru o colecţie de studii despre desenatorii români, dacă se dorea începutul cu unul dintre artiştii noştri în viaţă, poate că nici un nume n-ar fi fost mai nimerit, mai de sine înţeles, pentru cine pune preţ pe desenul clasic, cel al marilor tradiţii, ca acela al lui Camil Ressu. De mai bine de patruzeci de ani, de la primele sale manifestări, artistul acesta se remarcă prin dragostea şi înţelegerea sa pentru ceea ce constituie farmecul şi valoarea unei atari forme de expresie. De aceea, spre deosebire de ceilalţi contemporani, care pun atîta preţ pe culoare, aşa încît ea devine una din trăsăturile distinctive ale şcoaîei noastre în pictură, Ressu tratează acest element, ce se adresează în primul rînd ochiului şi nu mai puţin imaginaţiei, mai cu indiferenţă. El ştie a acorda două tonuri contrastate; şi el poate face să cînte suprafaţa unui tablou — portretul lui Luchian, de pildă, din colecţia Zambaccian, una din operele capitale ale artei lui Ressu, o dovedeşte cu prisosinţă. Interesul însă şi preocuparea sa merg în altă direcţie.

Ca la toţi desenatorii înnăscuţi, temele sale favorite, cele care revin de sute de ori sub creionul sau pensula

sa, sînt nudul şi portretul. Chiar atunci cînd împrejurările îi cer să schiţeze un peisaj, acesta va avea vizibil un rol accesoriu, dacă e vorba de o compoziţie, de ceva firav, timid, silit, dacă reprezintă o vedere reală din natură. El, pentru care cea mai neînsemnată, în aparenţă, trăsătură într-o figură, serveşte ca să individualizeze, reprezintă deci o notă expresivă într-un tot bazat pe stricta observaţie a naturii, cînd ţine în schimb să definească un colţ de deal, o biserică pe o înălţime, un peisaj de cîmpie în dosul unui grup de ţărani, le dă mai totdeauna un aer general, aproape convenţional.

Cu totul altul ne va apărea în portrete, în nuduri, în figurile drapate în vederea unei compoziţii. Cu un dar de pătrundere a fizionomiei, rar la români, Ressu ştie analiza nu numai planurile din faţa unui model, raporturile lor reciproce, adică ceea ce ar constitui oarecum arhitectura lui, dar şi acele detalii delicate, greu de prins cu ochiul, mai greu de redat cu mîna, un surîs ce alunecă pe buze, o durere ce sclipeşte într-o privire (mă gîndesc iarăşi la portretul lui Luchian), calitatea pielei, adică moliciunea ei caldă, ori rece, facultatea ei de a primi sau de a respinge lumina, caracterul părului dacă e mat sau lucios, dacă este gros la fir sau mătăsos, atîtea şi atîtea lucruri ce par neînsemnate, dar care singure constituie individualitatea fizică a cuiva. Iar cît despre individualitatea morală, ea este încă mai inaccesibilă, mai misterioasă pentru cei ce n-au puterea şi nici răbdarea să ajungă pînă la ea. Ressu posedă însă ambele aceste însuşiri.

Dar oamenilor nu le place să le citească altul în suflet. Mai ales să se comenteze — cu voie sau fără voie — ceeace s-a descoperit. De aceea Ressu declară, cui doreşte să aibă informaţii asupra felului cum se comportă modelul cu el şi el cu modelul, în momentul în care execută un portret, fie o lucrare în ulei sau în simplu „creion" — aşa cum erau cele ale lui Ingres şi ale elevilor săi, la începutul secolului trecut — că în genere există oarecare nemulţumire, de o parte şi de alta: modelul, declarînd că nu se recunoaşte cu totul în imaginea ce-l reprezintă, adică aşa cum ar fi vrut să apară în faţa pictorului, deci în faţa societăţii; pictorul, că n-a putut să realizeze ceea ce a simţit, comentariul lui sincer şi franc în faţa reali-

taţii, de vreme ce modelul refuzase tot timpul sâ se destindă, să apară sub înfăţişarea lui adevărată.

Din cînd în cînd, totuşi, armonia s-a restabilit între cel care ascunde şi cel care caută, iar rezultatul va fi un portret ca cel al lui Luchian de care vorbeam mai sus, un „creion" ca cel în posesia lui H.Catargi, pe care regret că nu-1 avem reprodus în acest caiet de artă; este un portret demn să figureze printre bunele lucrări de acest fel post-ingriene.

Lîngă portrete, poate chiar mai sus decît ele, aş pune cîteva studii de nud şi cîteva studii de draperie, îndeosebi cele în vederea cortinei comandate pentru Teatrul Naţional (1922).

Am vorbit de Ingres şi într-adins am evocat acest nume mare, cînd am citat cîteva din portretele în creion ale lui Ressu. Există în felul de a „înţelege" un portret, un sentiment, o manieră ingrescă, oricare ar fi deosebirea felului de execuţie. Acestei maniere aparţin şi lucrările similare ale lui Ressu. Cînd este însă vorba de nuduri, sentimentul maestrului francez şi cel al compatriotului nostru sînt cu totul deosebite. în aceste studii, Ressu rămîne un modern, un om pentru care mişcarea, arabescul siluetei unui trup, ce parcă se roteşte, contează mult mai mult ca toată poezia calmului unei atitudini statice. Nu se poate zice însă că în această direcţie nu şi-ar găsi antecesori celebri. Unul, ilustru nume printre desenatori, ar fi Michelangelo însuşi. Ca în nudurile Sixtinei, şi lui Ressu îi place ca figurile sale să ia poze agitate,"cu membrele întinzîndu-se în toate direcţiile, cu tot trupul încă nesigur de poziţia pe care o va lua, cu bătaia vîntului în părul celui ce i-a servit de model (cîteva studii răspunzînd acestei definiţii au putut fi admirate la ultima expoziţie a asociaţiei „Arta" şi reapar ca reproduceri în această monografie).

O singură dată el este şi în această direcţie ingresc, cu un studiu admirabil: „Nudul" din colecţia Zambaccian, un fel de omagiu adus odaliscelor marelui francez, în vederea picturii sale cu acelaşi subiect din colecţia Dr. Dona.

De o calitate egală ne par a fi studiile în vederea cortinei, cea care a făcut atîta să se vorbească de ea. Octavi an Goga era atunci ministru al artelor. El comandase prietenului său, Ressu, cortina teatrului, reînnoit după război, cortină care să înlocuiască o compoziţie banală şi rău pictată. Dar, cum se întîmplă, erau pictori care ar fi dorit pentru ei acea comandă şi care aveau la rîndul lor prieteni. Cînd s-ar şti cine erau acei „confraţi" nici nu s-ar putea crede că ei au fost în stare să se pună în cumpănă, în contra lui Ressu. Totuşi s-au pus. Şi, în ţara aceasta, unde cei mai neisprăviţi pictori sînt priviţi cu o indulgenţă, cel mult ironică, în platitudinile lor, s-a ajuns la o mişcare de opoziţie atît de puternică, încît cortina a fost retrasă.

Cu o obiectivitate care-i face cinste, Ressu ne spune: „în adevăr ea avea unele defecte, dar nu cele pe care le blamau cei interesaţi. Compusă în înălţime, ea a trebuit să fie văzută în lăţime. Dar asta n-ar fi fost nimica, căci am observat la timp greşeala şi am refăcut compoziţia. Lipsa ei mare era că fusese imaginată ca un imens tablou, ducea ochiul în adîncime, cînd totul ar fi trebuit să fie aşezat pe un singur plan, în vederea unui efect decorativ".

Din această perioadă de muncă febrilă, una din cele mai rodnice din cariera lui Ressu, ne-a rămas o serie de studii pentru personajele de pe cortină, împreună eu un prim proiect de compoziţie. Ele amintesc artistului, al cărui scepticism dezamăgit este cunoscut de toţi, cît de departe poate merge invidia şi reaua credinţă a confraţilor, mai ales cînd aceste păcate se simt susţinute de incompetenţa şi naivitatea, ce pot deveni primejdioase, ale unei opinii publice interesat aţîţată. Studiile sînt însă superbe, şi ele ne consolează, întrucîtva, de dispariţia operei în vederea căreia au fost efectuate. în ultimul timp au apărut în expoziţii două dintre ele: unul, cu patru personaje, la Muzeul Toma Stelian[1]; altul, cu trei personaje, la expoziţia asociaţiei „Arta", în ianuarie 1942[2].

O latură mai puţin cunoscută în arta de desenator a lui Ressu este caricatura. Nu scena umoristică, pentru publicaţia săptămînală ori pentru jurnalul de fiece zi, în care se ataca pe vremuri guvernul ori opoziţia, de pe

[1] Azi în Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România (N.a).
[2] Azi în colecţia Academiei Republicii Socialiste România (N.a.)

poziţii totdeauna democratice, cea cu care artistul s-a făcut cunoscut imediat după întoarcerea sa din Paris (1908), la „Adevărul", la „Furnica", la „Viitorul", ci portretul-şarjă, cu punerea în relief a unor detalii, în dezavantajul aspectului unei figuri, cu acele accente de creion ce atrag ochiul, cu acele alunecări pe nesimţite, de la realitatea obiectivă, la deformarea caricaturală. Lucrări mai fine, mai adînci chiar, în această direcţie nimeni n-a reuşit la noi, cu excepţia lui Steriadi.

Ressu a lucrat puţin în ultimii ani, sau, mai drept, s-a ferit să expună. în schimb, ca profesor, el a fost mai activ ca oricînd. Din ce în ce s-a simţit mai atras către tinerii pictori care, ca şi el în trecut, au îmbrăţişat cariera aceasta plini de speranţe. Decepţiile au venit însă curînd: şi neplăcerile, şi mizeriile. Ressu ţine să le uşureze viaţa, cel puţin dîndu-le o învăţătură mai solidă, mai sigură, decît cea pe care o primise el însuşi. Iar elevii au simţit căldura, sub aparenţa scepticismului, din inima acestui prieten mai în vîrstă. Au venit pe lîngă el numeroşi, l-au înconjurat cu respect, ceea ce e mult; cu dragoste, ceea ce e şi mai mult. Unul din ei îmi vorbea de calitatea, cu adevărat excepţională, de cel mai mare interes, a corecturilor lui Ressu în lucrările lor, de expresivitatea liniei, de economia cu care obţine, atunci, spontan şi pe neprevăzute, cele mai elocvente desene, chiar cînd porneşte, cum e natural, de la unul neîndemînatic, al elevului. Pentru toate aceste calităţi, profesionale şi de inimă, am ţinut să aduc aici acest omagiu lui Camiî Ressu, nu numai ca desenator, ci şi ca excelent educator.

Pentru a fi şi mai sincer la acest omagiu, aş adăuga — cum sa-i spun o rugăciune. De ce apare oare aşa de rar în expoziţii? Ani de-a rîndul n-a mai ştiut nimeni nici ce gîndeşte, nici ce lucrează Ressu. La intervale, se auzea de cîte un portret, mai totdeauna comandat, deci impus de împrejurări. Anul acesta s-a răzgîndit. Succesul personal pe care 1-a obţinut în sala Dalles am dori să fie de bun augur, aşa încît să-1 revedem pe Ressu şi la anul, şi de atunci, înainte, alături de prietenii săi, membrii asociaţiei „Arta", spre marea mulţumire a adevăraţilor amatori de artă de la noi.

EXPOZIŢIA ISER

în sala cea mare a fundaţiei Dalles, Iser a strîns cele mai importante din ultimele sale lucrări. Sînt acolo tablouri în ulei, în culori şi monocrome, guaşe, desene, gravuri, unele foarte recente, altele datînd de un an sau doi: un tot impunător, de o sută şaptezeci şi două de bucăţi, o operă după care se poate judeca un artist. Subiectele sînt tot aşa de variate ca şi meşteşugul de care s-a servit artistul: portrete, figuri — unele de mărime naturală, altele de mici dimensiuni, — nuduri, scene de interior, peisaje, alese — acestea din urmă — cînd pentru nobleţea sau arhitectura terenului unui colţ din sudul Franţei sau din Spania, cînd pentru pitorescul special al mulţimilor meridionale, forfotind în jurul pieţelor sau al cheiurilor de pe marginea mării.

Spre care din ele merg preferinţele noastre? Este greu de spus. Pictorul însuşi ar fi încurcat, cred, dacă i-am pune o astfel de întrebare. Interesul lui rareori se opreşte la subiect, la tema unei lucrări. Abia dacă, în chipul în care şînt tratate nudurile, s-ar putea bănui o emoţie mai vie, care fte'-ar îndreptăţi să le-credem mai. aproape de sensibilitatea sa. Obişnuit, ceea ce contează

pentru dînsul este sentimentul, capriciul chiar al momentului, dar încă mai mult felul în care acest sentiment se va exterioriza într-o operă de artă. De aceea, poate, nici unul dintre pictorii noştri cunoscuţi nu a fost mai atras de chestiunile de tehnică, n-a dat o mai mare atenţie practicii picturale, ca Iser.

Pentru a înţelege pe acest artist, aşa de variat, aşa de bogat în resurse, este necesar să ne amintim de unde a pornit. In timpul tinereţii noastre, caricaturile sale, publicate prin reviste sau expuse la vitrine, cu desenul lor abrupt, cu simplificările şi exagerările lui, pornind de la o viziune justă, dar amară şi sarcastică, erau admirate şi comentate. Lor le datoreşte Iser cîteva din calităţile sale de azi. Lăsînd la o parte guaşele, arta sa actuală nu este oreacţiune spontană. Totul este observat, analizat, voit, construit. Caricatura i-a oferit mijlocul să-şi dea seama repede de ceea ce este esenţial şi de ceea ce este accesoriu într-un subiect; de linia cea mai expresivă şi mai rezumatoare; de prezentarea unei teme mai ales prin efecte. Arta d-sale nu este obiectivă mai niciodată. Oricare ar fi subiectul ales, oricare ar fi gama în care este ţinut tabloul, chiar atunci cînd avem aface cu armonii vesele de culoare, vii şi limpezi, el pare văzut cu o seriozitate, care va părea uneori vecină cu tristeţea, cu nu ştiu ce pasiune înăbuşită. Ochiul artistului, mai ales în scenele de moravuri, în peisajele cu multe figuri, percepe clar şi precis, dar pare ironic şi dezamăgit. Spiritul în care sînt concepute multe din lucrările sale aminteşte de creaţia a doi caricaturişti, pentru care pictura era o recreaţie pasionantă, de Daumier şi de Forain. Iar acest lucru nu mi se pare întîmplător, dată fiind deosebirea de temperament, de mediu social, de preocupări, între compatriotul nostru şi cei doi ves-/ tiţi artişti francezi. Şi pentru Iser, ca şi pentru ei, culoarea este o cucerire tardivă şi dificilă. Poate pentru aceasta ea formează azi grija de căpetenie a artistului român, ea, în sine, ca şi felul în care este întinsă pe pînză sau pe hîrtie, aspectul pe care îl va dobîndi prin uscare sau vernisare, felul în care se va comporta faţă de suportul ei,- ' • ' ' ♩'

în desenele în tuş, ca şi în cele slab înviorate cu puţină acuarelă, Iser, ajunsese la o mare îndemînare. Studiile sale de tipuri orientale, vederile din Constantinopol şi din Dobrogea, de după război, sînt în memoria tuturor. Dar artistul nu se putea mulţumi cu aceste succese. El aspira la o artă mai completă, mai aproape de adevăr, în lucrări în ulei. Cu o perseverenţă, care este o probă a marii sale puteri de voinţă, Iser nu s-a lăsat descurajat de greutăţile unui procedeu, cu care nu era obişnuit, la care venise, relativ tîrziu., care reclama chiar însuşiri opuse de cele pe care le cerea acuarela. încet, încet, el şi-a "creat o paletă, a ajuns să-şi formeze ochiul şi mîna, să fie stăpîn pe mijloacele sale, să pună în evidenţă ceea ce a format totdeauna calitatea sa de căpetenie: vigoarea şi simţul plastic. Iar lucrările sale de azi, peisajele din Spania, cele din sudul Franţei sînt printre cele mai frumoase din expoziţie. Pictorul le-a hrănit îndelung, le-a dat masă şi volum, le-a sculptat, nu creînd reliefuri de materie colorată, ci prin reveniri insistente, însă discrete, printr-un fel de saturare a tonurilor, care le fortifică şi le pune la adăpost de alterări viitoare.

Majoritatea lucrărilor expuse sînt executate în guaşe. Unele reprezintă notări repezi, impresii neelaborate, purtînd caldă senzaţia artistului în contact cu scenele populare, cu mulţimea circulînd pe străzile înţesate ale oraşelor mari. Siluetele prinse în cîteva trăsături de pensulă, exacte însă şi naturale, gesturile bruşte, atitudinile, trădează pe caricaturistul de altădată. Aşa sînt toate acele vederi din Halele oraşului Toulon, din parcurile din sudul Franţei, ori din Piaţa Mare, de la noi. Culoarea palidă, mată, cu aspect puţin cam cretos a guaşei, aşa cum este ea practicată astăzi de mulţi din artiştii cunoscuţi, la Paris, dă lucrărilor un aer de improvizaţie, uşoară desigur, spirituală chiar uneori, dar cu care nu se împacă pînă la urmă în toate manifestările ei arta lui Iser. Acest artist, sensibil în primul rînd la energie, fără a renunţa la guaşa obişnuită, pe care o admite pentru efectele ei rafinate, şi o întrebuinţează ori de cîte ori vrea sădea impresiunea unui lucru executat cu promptitudine, pentru a o face mai ardentă, el o

intensifică, vernisînd-o. Astfel ajunge să ne dea în acelaşi timp strălucire, soliditate şi transparenţă, calităţi greu de dobîndit laolaltă prin oricare alt procedeu. Peisajul de lîngă Paris, una din lucrările cele mai complete din expoziţie, peisajele din Spania şi, în special, vederea din parc, — cu armonia viguroasă între albastrul intens al cerului, frunzişul verde acid al arborilor şi brunul cald al terenului — interioare, odalisce, nimic nu e indiferent, din ce a fost obţinut cu această tehnică.

Guaşa nevernisată, în fixarea figurilor de mărime naturală permite artistului minunate efecte de frescă. Sensibil la forma monumentală, care a fost totdeauna una din însuşirile sale, cu înţelegerea pentru desenul sintetic, care îi vine de la educaţia sa de caricaturist, cu îndemînarea în practica guaşei, pe care a dobîndit-o după atîtea vreme de experimentare atentă, Iser ajunge să ne dea opere remarcabile cum sînt portretele, cum sînt „Transilvănenii" în special figura energică a femeii, „Ţiganca cu haină albastră", „Olteanul", în care descoperim un vag ecou al artei lui Manet.

Gravurile executate în „pointe seche", formează un alt aspect al artei expozantului. în ele, fără a renunţa la observaţia precisă, la înţelegerea şi dragostea pentru punerea în relief a caracterelor etnice, la darul de a prezenta un subiect, însuşiri obişnuite în lucrările sale, Iser este însă plin de graţie, interpret perspicace a unei feminităţi feline, evocator al atmosferei calde a interioarelor turceşti, a unor largi peisaje panoramice. Meşteşugul, în aceste mici lucrări, este totdeauna eficace, în cîteva din ele exemplar. Ne place să vedem un român, mînuind cu atîta pricepere o tehnică, destul de neobişnuită la noi.

Aş face cîteva rezerve, în ce priveşte unele dintre tablourile în „grisaille", „Spaniolele la balcon", între altele. Este singurul gen asupra căruia n-aş fi de acord cu artistul care judecind după numărul lucrărilor expuse, trebuie să ţină la ele. Mi se par greoaie ca idee şi ca practică picturală, cu toate detaliile interesante.

în fond însă, o expoziţie care face cinste pictorului, un frumos început pentru anul artistic 1933.

JEAN ALEXANDRU STERIADI DESENATOR

Academicianul Steriadi, artist al poporului, a fost una din figurile cele mai de seama din pictura noastră. Ansamblul lucrărilor sale, pictate sau grafice, este bogat ca număr şi deosebit de valoros prin calitate. Oricine ar încerca să determine contribuţia românească la arta secolului al XX-lea n-ar putea să o facă fără a acorda o largă parte acestui eminent artist, preţuit şi în străinătate ori de cîte ori a expus, şi care aducea în mijlocul artiştilor dintre cele două războaie un element superior de creaţie, în care intrau imaginaţie, sensibilitate, spontaneitate, un optimism sănătos şi persistent, un rar spirit de obsevaţie, pătrunzînd, în desen mai ales, dincolo de aparenţe, interes pentru omul muncitor, umor şi o pregătire profesională de mare clasă. Şi trebuie să mărturisim că, deşi în prima jumătate a secolului ţara noastră a avut parte de o pleiadă de foarte buni artişti, puţini, foarte puţini au fost cei care ar fi putut, nu să întreacă, dar să se compare ca varietate şi seriozitate a însuşirilor, cu Steriadi. Căci, pe orice ar fi pus mîna acest artist talentat şi cu o fire fericită, dacă scopul la care aspira intra într-un fel sau altul în domeniul artelor

plastice, îl realiza. Ba încă în vremea în care vocaţia artistică la un tînăr este evidentă dar nu încă destul de lămurită ca gen, şi Steriadi, în primii ani ai tinereţii, nu ştia nici el cum să se decidă, cărui fel de artă să se devoteze, dacă este mai făcut pentru muzică decît pentru pictură, căci îi plăceau amîndouă, se simţea cu însuşiri şi pentru una şi pentru cealaltă, ambele îl interesau şi-1 pasionau deopotrivă.

Şi totuşi poate că desenul încă mai mult decît pictura, ca formă de expresie, era ceea ce convenea mai bine sensibilităţii sale rafinate, nevoii sale de exprimare, rapidă şi nervoasă, interesului său pentru aspectele vieţii, ale societăţii în care trăia. Ceea ce, pentru un altui, ar fi fost conversaţia amicală, pentru el era traducerea în scene şi în linii a impresiilor simţite în mediul în care se găsea, traducerea la care îl îndemna temperamentul voios şi adesea înclinat spre concluzii uşor maliţioase, dacă nu întotdeauna de-a dreptul satirice, şi pentru care-1 pregătiseră o practică şi o experienţă întinzîndu-se pe cîteva decenii. Această fază pregătitoare a început în chiar mijlocul familiei. Mai mult, contrar a ceea ce se întîmpla obişnuit în familiile burgheze, în care părinţii se opuneau de obicei fiului doritor să devină un artist, tatăl lui Steriadi, el însuşi artist amator în orele libere, nedispreţuind să se distreze desenînd şi acuarelînd mici scene cu intenţii umoristice, aprobă decizia tînărului său fiu, şi-i dete mijloacele necesare ca s-o realizeze.

Steriadi şi-a început astfel educaţia de pictor foarte curînd la Şcoala de arte frumoase din Bucureşti, îndată ce terminase liceul. Dar acest început nu i-a fost de prea mare folos. învăţăturile cîştigate aici, unde a fest elevul lui Mirea, ceea ce nu 1-a împiedicat să admire arta lui Grigorescu şi să înveţe de la ea, a încercat să le completeze la Miinchen unde rămăsese doi ani, în acea atmoferă clasicizantă înăbuşitoare, care nu-i convenea şi de unde, încă nesigur de drumul pe care avea să-1 urmeze în viitor, plecă mai departe la Paris. Parisul din preajma anului 1900 în care se înfruntau curentele şi tendinţele cele mai variate, în care unii în numele tradiţiei, alţii — novatorii, în numele viitorului, se combăteau

cu furie; în care orice operă care aducea un element de noutate, fie şi aparentă, era sigură de a fi luată în consideraţie, dar în care nu apăruseră încă decît sporadic şi timid manifestările exasperat „moderniste", încîntă pe noul venit.

Fire echilibrată el îşi dă seama de ceea ce era prea bizar şi prea excesiv într-o direcţie sau prea convenţional şi închistat în alta, manifestînd prin rezerva sa faţă de aceste extreme o orientare realistă, care îi va îngădui să se întoarcă format, capabil cît va trăi să-şi spună gîndul sau să-şi dea măsura talentului său în patrie, sincer şi lămurit.

Un mare avantaj al lui Steriadi în perioada sa de formaţie a fost că a trăit cîţiva ani în atmosfera franceză din jurul anului 1900, şi nu în aceea de mai tîrziu a „Şcolii clin Paris", cosmopolită şi anarhică, în care vor intra atîtea elemente disparate, unele nesănătoase şi chiar distructive. în jurul anului 1900, tradiţia solidă, cea derivată din Corot şi Courbet, cea realistă deci, care dăduse Franţei strălucirea culturală în secolul al XlX-lea, era încă puternică, iar aspiraţiile celor mai buni dintre tineri mergeau spre o lărgire şi completare a acestei tradiţii, spre o înviorare a ei, nu spre o anihilare a tot ce-i constituise superioritatea. Cîteva mari personalităţi ori grupuri de personalităţi exercitau o putere de atracţe deosebită. Spre ele se îndreptau, la începutul secolului al XX-lea tinerii doritori de a se cultiva temeinic, fără a renunţa la ceea ce le constituia personalitatea. Aşa era Jean Paul Laurens la care învaţă Steriadi, aşa era Gustave Moreau, maestrul lui Pallady, amîndoi şefii unor ateliere renumite, prin care trecuseră nenumăraţi elevi, aşa fuseseră prin opera lor liberatoare de academism şi continuînd într-o mare măsură acţiunea lui Courbet, cei mai mulţi, îndeosebi Monet, la începutul carierei lor, dintre cei care vor forma mai tîrziu grupul impresioniştilor. Manifestările decadente care vor duce treptat la dezumanizarea artei burgheze nu se iviseră încă, decît în mod sporadic şi în orice caz nu şi-aii exercitat înrîurirea asupra lui Steriadi, prevenit împotriva lor de btbiul său gust, de cultura sa artistică deosebit de

bogată şi mai ales de încrederea sa nestrămutată în virtuţile realismului.

Este unul din motivele pentru care Steriadi, pictorul acesta plin de entuziasm şi curios să cunoască orice fenomen artistic s-a întors în ţară în posesia unor concepţii bine închegate, coerente, de la care nu s-a depărtat în cei peste 50 de ani, care constituie cariera sa de pictor. Aceste concepţii i-au permis mai întîi să urmeze tradiţia clasicilor noştri, în frunte cu Grigorescu, pentru care a păstrat întotdeauna o mare admiraţie, apoi, după 1944, să aducă o contribuţie valoroasă la arta noastră contemporană.

într-o epocă în care se punea un atît de mare preţ pe originalitate, înţeleasă ca un element de şoc, adică de surpriză vie şi neaşteptată într-o operă care fură ochiul aproape fără voie şi pentru un timp îl subjugă, Steriadi a avut curajul să rămînă el însuşi într-o formă armonioasă, sinceră, personală, fără nimic agresiv ori provocator. Aspiraţia artei sale este de a reprezenta lumea vizibilă ca şi pe aceea, ascunsă privirii imediate, a resorturilor psihologice, cu avînt, cu spontaneitate, şi aceasta mai ales în desen, în deplin acord cu exigenţele unei serioase educaţii clasice.

Planurile şi proiectele sale n-au fost împiedicate de dificultăţi tehnice. Ştia destul ca să ducă pînă la o realizare pentru el satifăcătoare, tot ce întreprindea, şi rari artişti de la noi au fost mai exigenţi ca el cu ei înşişi. Motive de inspiraţie îl solicitau pretutindeni. De aici şi uşurinţa cu care-şi alegea subiectele, varietatea lor. Cele mai multe opere pornesc de la întîlnirea accidentală, mai rareori precugetată, cu ceea ce va constitui tema unei lucrări, tablou sau desen, şi ele sînt adevărate improvizaţii, în execuţia cărora se simte totdeauna ceva făcut cu dragoste şi cu gust.

Arta lui, în vremea cînd se întoarce de la studii şi începe să participe la viaţa noastră artistică, printre continuatorii lui Grigorescu şi chiar ai celora din jurul lui Luchian, era îndrăzneaţă, independentă, dar prin aceasta nu mai puţin plină de respect faţă de ce era viu în tradiţia artistică: „Chivuţele" şi atîtea alte tablouri ale lui ne opresc în loc şi. astăzi, Deşi independentă, arta lui Steriadi nu era cu desăvîrşire lipsită de îndatorări faţă de alţii, în primul rînd faţă de dascălul său francez, Jean Paul Laurens, în soliditatea şi probitatea meşteşugului, şi mai evident încă, faţă de impresionism, care confirma spontaneitatea sa înnăscută, si chiar de postimpresionism, căci el este primul român care simte cu deosebire,în stilul desenelor şi în litografii, valoarea şi noutatea artei satirice a lui Toulouse-Lautrec; sînt îndatorări, desigur, din partea cuiva care nu ignorează dezvoltarea artei în secolul al XIX-lea, dar nu din cele care pot stînjeni şi altera o personalitate, ci din cele care, de cînd există o artă conştientă şi pe baze serioase, merg să se adauge la ceea ce se poate numi o sănătoasă tradiţie.

Tradiţională este încă la Steriadi tendinţa ca, atunci cînd lucrează să se bazeze pe observaţie şi să nu recurgă la invenţie şi fantezie. Au fost desigur pictori mari în trecut care, chiar şi în portret, au adăugat mult de la ei, depăşind considerabil datele oferite de model. Dar nu acesta este procedeul cel mai bun, căci pînă şi un imaginativ prin excelenţă, cum era El Greco, în'portrete urma fidel realitatea, nu o deforma. Şi dacă vorbim de portret, ţiu este pentru că Steriadi, ca pictor, ar fi fost mai ales un portretist. Ca şi Grigorescu, şi poate pentru acelaşi motiv — indiferenţă faţă de opinia modelului despre sine — el a pictat puţine portrete, Ca desenator însă, imensa majoritate a operei sale este constituită din portrete, unele exacte, rămînînd, într-o măsură mai mare, în limitele observaţiei obiective, altele cu intenţii de şarjă, cu interpretări şi exagerări, mergînd uneori — mai rar — pînă la adevărata caricatură. Steriadi rămîne însă totdeauna un reprezentant caracteristic al acelui grup de creatori care sînt mult mai interesaţi să picteze lumea exterioară aşa cum o văd, spontan, impulsiv, decît, de pildă, s-o reconstruiască din imaginaţie, chinuindu-se ca să găsească feluri rare şi inedite de expresie.

Acum, cînd cunoaştem mare parte din opera lui Steriadi, ne dăm seama că în el existau, făcînd o foarte bună casă împreună, doi artişti deosebiţi, aproape independenţi unul faţă de altul, amîndoi considerabili, un

pictor şi un desenator. Cazul nu este atît de frecvent cum s-ar crede. Este însă şi cel al lui Grigorescu, pînă la un punct, cel allui Luchian. Dar nu cel al lui Ressu, pentru care culoarea, adică pictura, nu este decît slujitoarea desenului. 0 slujitoare nu totdeauna sigură; nici cel al lui Petraşcu ceva mai indiferent la un bun desen şi nu destul de interesant cînd nu adaugă liniei culoarea, nici cel lui Pallady, mare amator de desen, dar neconcepîndu-1 decît ca o pregătire, ca o primă treaptă în vederea unui tablou pictat, fie că acest tablou a fost sau nu executat. La Steriadi, desenul este ceva aparte, are individualitatea lui, legile lui, exigenţele lui, alte scopuri decît pictura, realizate cu alte mijloace, producînd alte efecte. în afara de rare exemple, mai ales la începutul carierei sale, el n-a făcut proiecte şi studii în desen în vederea unui tablou. Tabloul, ca şi Grigorescu, el îl începe şi îl termină cu pensula în mînă. Iar cele cîteva studii în vederea marii compoziţii cu „Hamali" — tot de la începutul carierei sale[1], sînt în acuarelă sau în ulei şi rareori în desen.

Steriadi, împreună cu alţi cîţiva artişti români (el însă într-un grad deosebit de înalt), ojupă un loc caracteristic printre desenatorii vremii noastre. Ei sînt în stare nu numai să producă emoţii rezultate din colorit, dar şi să-i dea satisfacţiile spirituale preţioase şi rare, proprii desenului mai abstract, mai intelectual, mai imaterial, şi, făeînd acest lucru, ei ajung la un mod de expresie care e al lor, al fiecăruia şi care nu se poate

[1] Este de observat că, în ce priveşte compoziţiile de mari dimensiuni, cele cu mai multe personaje şi ocupînd o suprafaţă întinsă, încetează curînd după venirea în ţară a pictorului. Rîvna sa, avîntul său creator, dorinţa de a dota pictura noastră cn opere semnificative, se izbesc de indiferenţa oficialităţii şi a publicului burghez care nu erau în stare să încurajeze şi să răsplătească timpul necesitat de realizarea anevoioasă a unor asemenea opere, de studiile multiple ajutătoare şi pregătitoare în vederea lor. In faţa unei atare situaţii, din nefericire, energia lui Steriadi slăbeşte — şi aceasta este una din scăderile ce pe drept cuvînt i se pot imputa, — oricît interes simţise el pentru exemplarele de umanitate prinse atît de veridic în „Chivute" şi în „Hamali". Ani mai tîrziu, în mediul dobrogean, el se întoarce la subiecte oarecum similare, la tipuri de turci, aleşi printre cei care i s-au părut cei mai autentici, cei mai potriviţi mediului înconjurător. Dedata aceasta însă, punctul de plecare nu mai este atît unul de. simpatie umană, de interes social, ci mai degrabă unul pitoresc, ceea ce limitează valoarea acestor opere. (N.a.)

confunda. Este ceea ce ne ajută să-i putem recunoaşte de departe, îi impun atenţiei noastre, şi ne face să putem zice: iată un desen de Grigorescu ori de Luchian, de Steriadi, de Ressu, de Pallady.

Ca să înţelegem pictura lui Steriadi, trebuie să nu uităm că el a fost în epoca sa de formaţie contemporan cu succesul impresioniştilor şi că aceştia i-au dat mult de gîndit. Şi alegerea subiectelor — adesea — şi atitudinea lui faţă de aceste subiecte şi coloritul lui, n-ar fi fost poate ceea ce sînt, dacă el n-ar fi admirat acel grup de artişti tocmai cînd îşi desăvîrşea educaţia. Dar impresioniştii, în afară de Degas, care, cum ştim, protestează cînd este asimilat şi înglobat impresioniştilor, şi care se consideră mai degrabă un adept respectuos al lui Ingres, şi poate de Pissarro, care, în desenele sale, este foarte aproape de Millet, au desenat puţin. Cu Steriadi lucrurile se întîmplă, cum am spus, altfel. Ca desenator el nu datorează nimic impresioniştilor. Numărul foilor desenate în creion — mai rar şi mai la început — apoi în peniţă, şi mai ales de cînd a prins să folosească stiloul, să deseneze în cerneală, este de cîteva mii. Chiar în această preferinţă a artistului pentru stilou se simte gustul lui, nu pentru o linie precisă, uniformă, oricît de frumos ar fi trasă, oricît de îngrijite ar fi raporturile dintre partea ei subţire, luminoasă, şi partea ei îngroşată de umbră, ci pentru o linie săltăreaţă, jucăuşă, însă delicată ca un fir de păr, nervoasă, alergînd parcă de la un detaliu la altul, cum i-au reuşit atîtea desene. Ele sînt contemporane cu adoptarea de către artist a practicii stiloului, căci numai din peniţa de stilou linia putea ieşi aşa de spirituală, de evocatoare, de personală, cum o dorea el, în deosebi în ultimele decenii ale vieţii.

La început, pînă nu-şi formase stilul, lucrul mergea mai greu. Ochiul său era atras şi fugea de la un amănunt la altul; toate îi păreau caracteristice. Nu ştia la care să se oprească, iar rezultatul era o imagine mai plastică, dar cam îmbîcsită. A prinde asemănarea, o asemănare interpretată, nu este o operaţie uşoară, mai ales în formatul unei mici foi de carnet, cum sînt imensa majoritate a schiţelor sale de portret. Dar şi această aptitu-

dine vine cu timpul, adică cu experienţa. Schiţe după schiţe se succed, devin elemente de practică zilnică, indispensabilă. Aceeaşi persoană, un prieten în genere, una din acele fiinţe pe care le observase în diferite ipostaze şi le cunoştea, şi superficial şi în adîncime, aşa zicînd, revine de zeci de ori sub peniţa lui. De fiecare dată găseşte ceva nou, un detaliu care schimbă aspectul micului portret-şarjă, şi care i se pare, atunci cel puţin, mai esenţial. Sau încă, prietenul ori cunoscutul devine subiect de satiră, fie că sînt imaginaţi în situaţii bizare şi ridicole, dar care li se potrivesc din pricina configuraţiei fizice, ori a cine ştie cărei dispoziţii sufleteşti, a unei atitudini într-o împrejurare oarecare sau a vreunei convingeri ciudate, ilogice, ori ridicole, exprimate ocazional, reluată, concretizată şi dusă la absurd de desenator, fie că un amănunt sau altul din fizionomie i se exagerează, devine predominant, în dauna celorlalte, dar rămînînd în concordanţă cu acestea. Şi de acest fel ne-au rămas probe nenumărate. Dar niciodată imaginea nu devine acră sau amară, n-are ca punct de plecare un sentiment de ură sau de batjocură din partea autorului. Chiar şi cel şarjat, dacă e inteligent, nu poate să nu rîdă de rezultatul la care a ajuns artistul, să nu admire acea figură în care desenatorul a reuşit să descopere defecte dintre cele care nu rănesc prea mult orgoliul, îmbrăcate cum sînt, într-o formă artistică desăvîrşită.

La masă, între prieteni (şi nici un oaspete n-a fost vreodată mai bine primit şi mai solicitat ca Steriadi, tocmai din pricina caracterului său îngăduitor şi a remarcelor sale sclipitoare), la cafenea, în comisiile numeroase din care ani de zile făcea mereu parte, el îşi acorda satisfacţia de a citi în fizionomiile celor prezenţi, de a descoperi aspecte dintre cele care nu se mărturisesc bucuros, dar care în căldura comunicativă a unei mese colegiale ori de familie, în focul discuţiei, ies la iveală atunci cînd posesorul uită să se supravegheze.

O anumită categorie de desene, şi ele destul de numeroase, dar de un format mai mare, au servit artistului pentru litografiile sale. Dacă studiile în vederea unui

tablou sînt rare, pentru că pentru Steriadi desenul în tablouri era însăşi culoarea, cele pregătitoare pentru litografii sînt frecvente. Dar, de la o vreme litografia nu-l mai interesează destul, şi asemenea studii, legate de acest gen grafic, încetează. Din ce în ce mai mult desenul îşi găseşte loc în carnetul care se ţine în buzunar şi se scoate de zece ori pe zi, oricînd apare ceva interesant, şi totul este interesant pentru un observator atît de pătrunzător şi de dispus să se bucure de ce vede. Această transcriere a instantaneelor reclamă însă o promptitudine impecabilă a mîinii, sau mai drept vorbind, un acord desăvîrşit între viziune şi redarea grafică a acelei viziuni. Cu iuţeala fulgerului, artistul procedează la selecţia elementelor ce se cuvin reţinute, renunţînd la celelalte, operaţie intelectuală din cele mai subtile şi mai personale, şi în acelaşi timp comandă degetelor să traducă în imagini acele elemente, nu prin semnele grafice clasice, ci prin subterfugii, prin frînturi de linie, dar rînduite în aşa chip, încît privitorul să le poată completa şi reda împreună, prin mici haşuri, prin puncte, prin virgule, prin noduri, prin mici pete ieşind din plimbarea degetului pe linia încă udă etc. încetul cu încetul acesta este stilul la care Steriadi ajunge în acel timp cel mai personal, căci felul în care el armonizează aceste stenografii, acest extract grafic al realităţii, nu-l găsim la nimeni.

Care este atitudinea desenatorului în faţa modelelor sale? în faţa unui peisaj, ea nu e alta decît cea a marilor peisagişti contemporani: selectiv-obiectivă. Cu o mînă sigură, dintr-o dată, adică fără reveniri, în trăsături rezumative, ţinînd mai ales cont de distribuţia umbrelor şi a luminilor, după ce a fixat liniile mari ale compoziţiei, scheletul ei, el revine cu oarecari pete de umbră, uneori puse cu degetul (degetul atît de simţitor, de inteligent, aş fi dispus să spun, al lui Steriadi), fără să altereze cît de puţin caracterul de fericită improvizaţie ce-l dă schiţelor sale. Ce doreşte, este mai ales să evoce lumina jucîndu-se pe suprafaţa detaliilor din natură. Aşa este, de pildă, toată seria admirabilă de vederi din Olanda, dar nu numai ea; vederile din sudul Franţei, impresiile dobrogene, multe din cele de

la marginea capitalei, sînt tot atît de remarcabile şi de elocvente. Cu portretele, se petrece altfel. Aici intervin nu numai însuşirile de artist, dar şi cele de om ale lui Steriadi. Rar pictor care să cunoască mai exact atîtea din slăbiciunile noastre, pe unele din proprie experienţă. „Cum aş putea să fiu sever cu alţii, îmi spunea odată, cînd ştiu singur cît de slab sînt uneori." Fizicul şi moralul nostru sînt pentru el ca o carte deschisă, pe care a citit-o de la un capăt al altul şi pe care o revede cu atît mai plin de plăcere, cu cît cei puşi „sub observaţie" fac mai multe eforturi, cînd sînt cu alţii, ca să apară în posturi cît mai favorabile. Cînd a găsit un subiect inedit — şi care subiect sub peniţa lui nu devine ceva interesant? — ai zice că e posedat: trăsăturile feţei i se contractă şi el pierde contactul cu lumea exterioară. Contînd dinainte imaginea pe care o are în gînd, zîmbeşte nu dintr-o satisfacţie orgolioasă de autor, cr de ciudăţenia rezultatului obţinut, în timp ce mîna-i fuge pe hîrtie, cu o repeziciune uimitoare. Nu numai în desenele şarjă, dar chiar în unele portrete veritabile, el interpretează aşa de îndrăzneţ figura, încît i se întîmplă cum spunea un istoric de artă despre un pictor, dar ceea ce se poate aplica întocmai lui Steriadi, „să treacă linia care desparte destul de arbitrar reprezentarea obiectivă, de caricatură". Şi aceasta nu cred să fie involuntar. Este efectul căutării pasionate a trăsăturilor caracterului într-o figură, una din dorinţele cele mai arzătoare ale lui Steriadi, într-un portret. Ea se întîlneşte pînă şi în litografii, unde, desigur, el nu înţelegea să meargă dincolo de acea „reprezentare obiectivă", ca de pildă în portretele lui Macedonski, Mihail Şuţu şi altele.

Şi ceea ce este cu adevărat semnificativ pentru această dispoziţie a lui Steriadi, este că, atunci cînd îşi dă osteneala să evite cu orice preţ elementul caricatural, într-un portret comandat sau unul oficial, prin efortul pe care-l face asupra lui însuşi ca fenomenul mai sus arătat să nu apară, de multe ori ajunge la o imagine flatată, care nu-l mai reprezintă.

Galeria portretelor sale este nesfîrşită, şi cît a trăit, îi adaugă exemplare noi, aşa încît să poată avea eonipletă toată gama slăbiciunilor omeneşti proprii celor din lumea în care trăia, cea a aşa-zisei „bune societăţi": personaje oficiale, colegi, prieteni, ori străini întîlniţi întîmplător. într-unele din acele portrete ne izbeşte vanitatea modelului, prostia înfumurată în altele, ori răutatea ori suficienţa, totul exprimat fără răutate, fără dorinţa de a răni sîngeros, dar mergînd drept la ţintă. Cine ar dori să cunoască atmosfera în care trăiam de la 1900 încoace, va găsi o documentare de prim rang în toate aceste schiţe şi crochiuri.

Uneori ai impresia că umbra lui Toulouse-Lautrec a influenţat alegerea nu numai a motivelor şi a elementelor — sentiment, stil — de care se serveşte Steriadi în aceste portrete-şarjă. Confratele său francez avea însă o viziune mai amară, umanitatea pe care o înfăţişa se recruta adesea din mediul celor umili şi nenorociţi, cu diverse ocupaţii, în localuri suspecte de petreceri nocturne, în case de toleranţă. Nimic, în toată opera artistului român, nu se inspiră de la astfel de subiecte. Natura lui optimistă, mediul în care trăieşte, nu-l lasă să trecă dincolo de anumite limite. Totuşi, din orice situaţie el ştie să extragă note comice, în cuvînt (remarcele sale de spirit erau celebre) sau în desen. Atitudinea dramatică, comentariile pe marginea comediei umane în spiritul lui Balzac şi chiar al unui Daumier, marea satiră biciuitoare, erau străine naturii sale. Maliţiozitatea sa nu mergea mai departe decît zîmbetul ce-i flutura pe buze în momentul cînd termina o şarjă şi cînd îşi imagina reacţia celui portretizat în momentul în care va vedea portretul. In fond, este felul lui Steriadi de a dovedi că ar putea spune lucruri şi mai neplăcute, dar că e mai bine să nu insiste. El se mulţumea să arunce o mică rază de lumină asupra unei cute ascunse într-o fizionomie, şi trecea mai departe, fără a excepta propria sa persoană, căci de multe ori cele mai reuşite şarje l-au avut chiar pe el drept obiect. Dar nouă, celor de astăzi, aceasta nu ni se pare de ajuns. Ne-ar plăcea să vedem cum un artist atît de dotat, atît de stăpîn pe mijloacele sale de expresie, ar fi redat şi în desenul satiric unele dintre nedreptăţile sociale din

vremea lui, pe câre desigur iui le ignora, le dezaproba dar nu le-a biciuit în mod intenţionat în opera sa de desenator.

N-a făcut-o în mod explicit, şi aceasta este fără îndoială o limită a artei sale, dar admirabila galerie de portrete, pe care ne-a lăsat-o sclipitoare de talent şi de vervă, constituie o vastă arhivă de documente omeneşti, în care o bună parte din societatea vremii sale retrăieşte în imagini pătrunzătoare, din care spiritul şi puterea de caracterizare n-au lipsit niciodată.

ŞTEFAN POPESCU — DESENATOR

Ştefan Popescu este unul dintre desenatorii de seamă din vremea sa. Sub aspectul de desenator ne propunem să-1 analizăm în rîndurile ce urmează.

Trecînd în revistă, acum şi altădată, sutele de desene, de acuarele, la care am putea adăuga litografiile şi gravurile pe lemn, fructul unei activităţi de peste 50 de ani, am ajuns într-adevăr la convingerea că puţini sînt, în arta noastră, cei care în aceste genuri, în care linia şi pata joacă rolul principal, pot să se compare cu Ştefan Popescu. In oricare dintre operele de caracter grafic, acesta se dovedeşte un maestru, mînuind cu un egal şi fericit rezultat creionul, peniţa, care la el apare sub forma condeiului de trestie, pensulele de laviu şi acuarelă.

Viziunea sa, condusă de un sentiment clasic, este grefată pe un temperament romantic. Ii plac, şi merge să le întîlnească pe unde îşi închipuie că le găseşte, uneori la mari depărtări, motivele în care umbra se luptă cu lumina, producînd efecte pline de mister, fundul prăvăliilor din orient, la care se intră printre obiecte disparate, de cele mai variate culori (în acuarelele sale), străzile întortochiate, cu şiruri de case urcînd dealuri în pantă,

zidurile vechilor cetăţi arabe, sau ceea ce a mai rămas din aceste ziduri, şi, în primul rînd, grupurile de bărbaţi în costumele ce-i îmbracă de la cap la picioare, ca pe nişte statui de greci şi romani, din vremurile de demult, îi mai plac copacii uriaşi, cu coroanele lor gigantice, de un verde aproape negru, înşirîndu-se în compoziţii bine ritmate, în care mai ales simţim dragostea artistului pentru euritmia clasică, dar şi trunchiurile scorburoase, rănite de toporul omului, sau chiar de trăsnet ori cele noduroase, sucite şi răsucite de furtuni şi de intemperii, care parcă suferă, cum sînt sălciile din bălţile Dunării, una din temele în care Ştefan Popescu s-a arătat mai inspirat. S-arzice că peisajele acelea, în care copacul ia forma unui simbol al luptei cu împrejurările neprielnice, este ceea ce artistul exprimă mai cu drag, ca un fel de confesiune a dificultăţilor pe care le întîlnise el însuşi multă vreme, în viaţa Iui de tînăr. Marea, la noi ori cine ştie unde, colibele printre trestiile din baltă, locuitorii bărboşi ai acestor colibe, întinsele terenuri acoperite de zăpada iernii, abia conturîndu-se prin ceaţa ce se întinde pînă departe, — unele din desenele cu adevărat magistrale, în simplitatea liniilor — iată cîteva din motivele pe care le putem considera romantice în arta lui Ştefan Popescu, fără să mai vorbim de bisericile noastre, cu frescele şi ornamentele lor, care îl preocupaseră în primii ani după întoarcerea de la Munchen, cînd considera că rolul lui este să cunoască tradiţia vechii noastre picturi şi s-o continue.

Toate aceste motive sînt văzute însă sub forma unor compoziţii bine echilibrate, unitare, clare, în care fiecare detaliu se simte în raport perfect cu celelalte, chiar dacă linia în volutele şi curbele ei baroce, ori pata de cerneală sau de acuarelă sînt puse cu o violenţă, cu o pasiune, care ţin tot de temperamentul romantic al pictorului; realizări deci, care se adresează tot atît ochiului, cît şi spiritului, cum se cuvine unei opere supunîndu-se atitudinii clasice. Aceasta este mai ales vizibil atunci cînd el înşiră, ca nişte ghemuri de linii.puternice, trase cu o hotărîre şi cu o siguranţă rare, nişte copaci formînd primul plan al unui desen în peniţă, sau crengile unui bătrîn arbore, al cărui trunchi este ceea ce a interesat

mal mult pe artist, locul de urlete poftiesc în stts crengilfe principale, silueta chinuită ce se profilează pe fondul desenului.

Pentru Ştefan Popescu, ca pentru orice desenator cu înclinaţii înnăscute, ca şi pentru Steriadi de pildă, printre contemporani, ca şi pentru Iser sau Tonitza uneori (Ressu, cel mai clasic dintre desenatorii noştri, aparţine altei categorii), se adevereşte în totul definiţia profundă a unui alt mare artist, a lui Max Liebermann: „Desenul este arta de a suprima". Oriunde s-ar găsi, după primii ani de studii, adică imediat ce reuşise să se elibereze de amintirile stînjenitoare ale Miinchenului, Ştefan Popescu este în primul rînd preocupat să aleagă şi să despartă în desenul lui ceea ce este indispensabil sau cel puţin principal, de ceea ce poate lipsi. în această alegere este condus de anume principii. Pe cînd la Steriadi, de pildă, la care involuntar ne gîndim cînd vorbim de cei care în şcoala noastră s-au semnalat ca remarcabili desenatori, ceea ce atrage pe artist este omul, peisajul unei figuri văzute de preferinţă cu o nuanţă de ironie, comportarea noastră în diferite împrejurări, unele serioase, altele comice, chiar atunci cînd nu e vorba, la drept vorbind, de o caricatură, pe Ştefan Popescu îl pasionează vederile din natură, foarte rareori cu personaje. Cînd, în mod excepţional, apar şi personaje — trăsătură tot romantică, care-1 apropie de Grigorescu —, acestea sînt luate din lumea şi acţiunile ţăranului sau a locuitorilor bălţilor, cei care practică o meserie legată de mediul pe care-1 locuiesc, din cea a meseriaşilor sau chiar din cea a celor legaţi de o mare întreprindere industrială, cum au fost lucrătorii de la Reşiţa. Orientarea artistului spre asemenea teme trebuie pusă, fără îndoială, în legătură cu influenţa exercitată asupra lui de ideile progresiste care se răspîndeau tot mai mult în ţara noastră, la începutul secolului XX.

Pasiunea de desenator a lui Ştefan Popescu este sinceră şi veche. Şi dacă ea s-a menţinut timp de atîţia ani, la un atît de înalt nivel, este pentru că el a dat desenului o mare atenţie şi 1-a practicat cu o seriozitate şi o rîvnă exemplare. întrebuinţez într-adins epitetul de exemplar. Multă vreme înainte de reforma pe care

partidul şi guvernul nostru au introdus-o în inv&ţămîntul artistic în 1948, desenul era neglijat, căci nu mai interesa pe tinerii artişti. Era epoca în care accentul se punea pe o aşa-zisă originalitate, care se manifesta mai ales prin bizareria compoziţiei sau, mai drept vorbind, prin dispreţul manifestat pentru compoziţie, şi prin neprevăzutul coloritului. în epoca turbure de manifestări disparate şi incoerente în toate domeniile, cum era epoca în care ne găseam între cele două războaie, Ştefan Popescu rămîne credincios vechii tradiţii clasice, respingînd superficialitatea şi improvizaţia. Iar desenul, dintre toate genurile de artă plastică fiind tocmai cel care cere mai multă atenţie, o metodă de lucru mai sistematică şi un exerciţiu de toată ziua, era cel care suferea mai mult din cauza acestei situaţii. Ştefan Popescu ştia toate aceste detalii. El s-a conformat continuu exigenţelor acestui gen şi de aceea opera lui grafică ar merita să fie mult mai bine cunoscută de tinerii care se dedică artelor, şi, tot de aceea, credem că facem un serviciu tuturor publicînd acest album[1].

Tot acest artist, alături de alţi cîţiva, nu prea numeroşi, în loc să caute o reînnoire a artei în adoptarea unor inovaţii moderniste, venite din anume cercuri din Apus, a fost ferm convins că o serveşte mai bine rămînînd fidel sănătoasei noastre tradiţii, ridicată la un atît de înalt nivel de generaţia care procedase, şi dîndu-şi osteneala să aplice ceea ce ştia şi putea, întru realizarea unor opere, care să nu fie nedemne de cele bune din trecut.

Procedînd astfel, credem că acest artist a urmat drumul cel mai logic şi mai natural, că el şi-a făcut datoria, şi faţă de el însuşi, şi faţă de artă, şi faţă de poporul său. Aceia însă, pentru care pictura la noi nu putea să fie altceva, credeau ei, decît un ecou, fie şi atenuat, al cine ştie cărei tendinţe moderniste din Apus, acuzîndu-1 de a practica o artă demodată, fără atingere cu prezentul, aşa cum îl înţelegeau aceştia, n-au iertat lui Ştefan Popescu rectitudinea atitudinii sale, onestitatea şi sinceritatea manifestărilor, în care noţiunea oportunităţii şi a modei nu-şi aveau loc.

[1] Ştefan Popescu desenator. Album, Ed. Academiei, 1961, Buc. n colaborare eu Mircea Popescu).

Deşi atras de subiectele care răspundeau structurii sale intime romantice, cum am văzut, aceste subiecte erau contemplate cu un calm impresionant, cu o înţelegere senină a frumuseţii naturii, cu ceva nostalgic în sentiment, mergînd uneori pînă la melancolie. Această ultimă trăsătură provine din faptul că el nu este un observator obiectiv, rece, în faţa subiectului. Privind o vedere din natură, el îşi aduce aminte de momente din viaţa sa şi este mişcat de ceea ce vede. Aşa se explică forma lirică pe care o iau în primul rînd notaţiile în care se găseşte copacul, notaţii care revelează puternic personalitatea artistului.

Această atitudine se păstrează intactă, la Ştefan Popescu, cît trăieşte. Ea ne apare ca o formă inepuizabilă de tinereţe, ce se întinde peste întreaga sa perioadă de activitate. Simţim că, de fiecare dată, în faţa fiecărui motiv, impresia este caldă şi proaspătă. Iar din această surprinzătoare putere de reînnoire, ţîşneşte în chip spontan şi natural expresia directă cea mai nimerită şi mai convingătoare.

Ga tuturor desenatorilor sinceri şi pasionaţi, nimic nu-i este indiferent din ceea ce constituie frumuseţea unei lucrări: compoziţia ei este totdeauna căutată cu un interes superior pentru echilibru şi armonie; raportul dintre umbră şi lumină este, nu numai just, dar adesea dramatic, conferind unor lucrări, mai ales laviurilor, o valoare emotivă numai rareori întîlnită în grafica noastră; valorile sînt dozate cu mare preciziune; linia, cu forma ei mlădioasă, şerpuitul volutelor ce amintesc de artiştii barocului, cum am spus, duetul acestei linii, cu trecerile de la plin la subţire, de la subţire la plin, totul proclamă însuşirile remarcabile ale acestui artist, ca desenator. Tocmai fiindcă e conştient de importanţa fiecărui detaliu, el nu se serveşte la întîmplare, cum fac alţii, de creion, de peniţă ori de stilou. Tot ce este metal, mai ales condeiul rezervor, i se pare că lasă urme prea monotone, prea aspre, prea uscate, nu destul de expresive. De aceea, reînnoind unul din procedeele obişnuite, şi atît de eficace ale lui Rembrandt, în desenele

în tuş, Ştefan Popescu întrebuinţează condeiul de trestie, cu urmăjvariată, mai dulce în duetul ei, amplă, mai expresivă, mai capabilă de nuanţe.

Sînt artişti, pentru care opera este aproape sfîrşită o dată cu găsirea „motivului" satisfăcător. Din acel moment, ei n-au decît să depună pe pînză sau pe hîrtie ceea ce văd, siguri de succes. Operaţia principală, în care s-a exprimat adevărata lor personalitate, atunci s-a efectuat. Restul, devine o simplă transpunere, în care intră ştiinţa lor, mijloacele lor de expresie, dar în foarte mică măsură spiritul lor. Nu aşa proceda Ştefan Popescu. Ideile sale se lămuresc şi se adîncesc, nu înainte de a fi exprimate, ci prin însăşi operaţia exprimării. Un detaliu îl ajută să înţeleagă alt detaliu, o pată de laviu îi deşteaptă cine ştie ce amintire, liniile se rînduiesc logic, totul se clarifică prin eliminări ori adăugiri succesive, pînă la rezultatul final, în care nu mai găsim decît esenţialul realităţii vizibile. în această operaţie delicată se adevereşte puterea sa de analiză, de ierarhizare a elementelor unui ansamblu. în ea se mai simte încă şi toată emoţia artistului, tot interesul lui crescînd pe măsură ce lucrul înaintează, o dată cu eliminările amănuntelor secundare, cu concentrarea celor principale, într-un tot armonios.

Acest artist, care în pictură s-a oprit rareori la portret, în desen practica fără încetare portretul. Din numeroasele sale călătorii, din întîlnirile cu diverse şi variate tipuri de oameni, de la noi, din Germania,din Franţa (Bretania sau sudul Franţei), din Stambul, din nordul Africii, el aduce mai ales studii ale figurii umane, izolată sau în grupuri, la diverse ocupaţii. Scenele cu algerieni, marocani sau tunisieni sînt printre cele mai strălucite, mai vii şi mai reuşite din întreaga sa operă, în pieţele publice, în jurul unui cîntăreţ popular, în semiobscuritatea unei dughene, întunecoasă ca o peşteră, plină de cele mai eteroclite, dar mai pitoreşti obiecte, metale, covoare, broderii, stofe, ale căror culori vii s-au estompat din pricina întunericului, pictorul se simte în largul lui. Mare parte dintre aceste notări sînt în acuarelă, minunate realizări cromatice ale acestui pictor, care totuşi, în pictură, numai rareori atinge un atît de înalt nivel coloristic. Ele se pot rîndui printre cele mai reuşite opere ce s-au făcut la noi în această tehnică, adică alături de acuarelele bătrînului Szatmary, de cele ale lui Grigorescu, din nefericire puţin numeroase, de cele ale lui Luehian, din vechea generaţie.

începînd cu figurile decorative sub influenţa studiilor făcute la Munchen, cu schiţele după frescele şi detaliile ornamentale din arta noastră medievală, mai mult de natură documentară, desigur, dar de o execuţie deosebit de precisă şi de agreabilă, pînă la ultimele sale lucrări, din Deltă sau din satele de cîmpie ori de la munte, de aici, de dincoace de Carpaţi sau din Ardeal, Ştefan Popescu pînă la moarte n-a încetat de a desena. Din mîna lui au ieşit sute şi mii de desene, de acuarele şi gravuri. Printre ele, unele pot rivaliza, nu numai cu ce s-a făcut Ia noi, dar şi cu ceea ce s-a făcut în Apus, de unii romantici, fără a excepta pe Delacroix. Mă gîndesc în primul rînd la unele foi de studiu din Africa, la siluetele magistral prinse, de arabi şi marocani, la vederile cu ziduri de cetăţi, la interioarele de prăvălii. Ele justifică cu prisosinţă locul ce acordăm lui Ştefan Popescu în evoluţia graficii noastre.

ţii

ŞTEFAN IONESCU VALBUDEA

în a doua jumătate a secolului trecut, în faţa celor trei nume de maeştri ai picturii româneşti, sculptura poate prezenta alte trei nume, deşi poate nu chiar de aceeaşi importanţă excepţională. De o parte Aman, Grigorescu, Andreescu; de cealaltă Georgescu, Valbudea, Hegel. Printre aceştia din urmă, numele lui Valbudea merită să fie pronunţat cu un deosebit respect, şi aceasta nu pentru că el ar fi cel mai valoros dintre cei trei — căci Georgescu ocupă printre contemporani, şi chiar faţă de sculptorii de astăzi, un loc mai însemnat ca artist, datorită fertilităţii şi varietăţii operei lăsate în scurta sa viaţă —, ci pentru că Valbudea a fost cel mai neîndreptăţit cît a trăit şi cel mai uitat după moarte. Iar acesta uitare este cu atît mai nejustificată, cu cît în vremea lui Valbudea este artistul român cel mai frămîntat de gînduri înalte, cel în opera căruia simţim o atitudine mai critică, deşi poate nu deplin conştientă, în faţa vieţii şi a societăţii, o energie mai bărbătească, un avînt mai generos, cel puţin în timpul tinereţii, pînă ce împrejurările vitrege de atunci nu-l copleşiseră.

Era, ca şi Nicolae Grigorescu de altminteri, de origină ţărănească. Tatăl său era un mic proprietar de vie. în actul de naştere Valbudea este trecut Ştefan sin Ion. La şcoală, mai tîrziu, acest nume pare prea arhaic; i se zice Ionescu, potrivit obiceiului de pe atunci de a se face din pronumele tatălui un nume de familie. Iar el îşi adaugă mai tîrziu epitetul de Valbudea, format din denumirea satului în care părinţii săi avuseseră acea mică proprietate: Valea Budea, lîngă Valea Călugărească, în fostul judeţ al Prahovei.

Ştefan s-a născut însă la Bucureşti, în 1856, unde şi-a petrecut copilăria şi adolescenţa, crescut de o mătuşă, după ce-şi pierduse de timpuriu ambii părinţi.

Urmează mai întîi cursurile unei şcoli secundare, cînd, dîndu-şi seama de adevăratele sale aptitudini, se hotărăşte să devină sculptor. Această hotărîre, din partea unui adolescent, dovedeşte independenţă de caracter şi de judecată. Ea ne va explica unele din tendinţele de mai tîrziu ale lui Valbudea, acea nevoie de a părăsi căile prea mult bătute de sculptură, căi de la care nici Georgescu nu se abătuse, cu tot marele său talent, şi de a se îndrepta spre subiecte noi, neîncercate în arta noastră.

Se înscrie la Şcoala de arte frumoase, probabil prin 1875, în clasa lui Karl Storck. Georgescu, deşi născut în acelaş an cu Valbudea, neurmînd cursurile unei şcoli secundare, cîştigase timp şi îl precedase la clasa de sculptură cu vreo trei ani. De fapt însă cursurile fiind în majoritatea lor comune şi toţi elevii lucrînd de-a valma, îi putem considera pe amîndoi ca fiind colegi. Cînd se judecă lucrările de sfîrşit de an, cînd se împart premiile, chiar atunci cînd se ţine concursul pentru bursa în străinătate, în 1877, ei sînt împreună. Şi acest act de curaj, din partea unui elev venit numai de doi ani în şcoală, care îndrăzneşte să se măsoare cu cei care terminaseră studiile, este o dovadă semnificativă a încrederii tînărului sculptor în puterile sale.

în 1881 Valbudea absolvise cursurile. în anii următori, la un nou concurs pentru străinătate, este clasificat primul şi obţine bursa pentru Paris. Subiectul tratat este un basorelief reprezentînd pe Adam şi

Eva. Lucrarea este semnalată cu elogii de presa timpului, care îi prevede autorului un strălucit viitor.

Nu era întîia dată cînd, la un examen important, se da atîta atenție basoreliefului. Karl Storck considera acest gen ca foarte necesar elevilor săi, şi avea dreptate. Sînt împrejurări în care şi sculptura, mai ales cea monumentală, e nevoită să povestească. Cum ar putea-o face decît respectînd legile perspectivei sau pe cele la care se supun compozițiile cu multe personaje, aşa cum aceste legi sînt practicate de pictură, adaptîndu-le totodată nevoilor precise, însă particulare, ale sculpturii. Pictura, ca să exprime adîneimea, se serveşte de umbre şi lumini, supune succesiunea planurilor la acele calcule subtile care constituie perspectiva, valorează tonurile, adică le întăreşte şi le slăbeşte, în raport cu distanța față de privitor a obiectelor şi persoanelor dintr-o compoziție. Sculptura însă, în afară de rarele cazuri cînd este policromată, nu poate oferi decît culoarea materialului din care este executată: piatră, marmură, bronz, lemn etc. Ajutorul culorii nu-i stă la dispoziție sculptorului. Pe de altă parte, deşi, chiar în basorelief, sculptura nu-i lipsită de cea de a treia dimensiune, obiectele sau personajele din primul plan fiind mai în relief decît cele din planurile următoare, artistul n-are la îndemînă decît o mică adîncime, pentru a sugera tot ce vrea să reprezinte, de la ceea ce se găseşte pe primul plan, pînă la cel mai îndepărtat punct la orizont. Pentru aceasta, el trebuie să observe cu cea mai mare scrupulozitate proporțiile respective, deci raportul exact între obiecte şi adîneimea planurilor — şi aici intervine perspectiva —, umbrele pe care obiectele din primul plan, prin relieful lor, le fac asupra obiectelor din planurile următoare; proiecția diverselor părți ale trupului pe fond, cînd e vorba de personaje, racursiurile delicate ale acelor detalii ce ies în afară, pentru ca să nu se sugereze o imagine neconformă realității. în sfîrşit, dacă pentru primul plan artistul poate şi trebuie să intre în amănunte, pentru figurile de pe planurile următoare el trebuie să se mulțumească numai cu o tratare mai sumară, cu simple indicații, căci altfel, ceea ce se găseşte pe aceste planuri ar căpăta prea mare importanță şi ar avea tendința să înainteze pe primul plan.

Dacă este să judecăm după ceea ce a ajuns pînă la noi, elevii lui Karl Storck ştiau să se descurce în aceste grele condiții, iar succesul, pe care-1 constatăm cu ocazia concursului la care Valbudea iese învingător^ este o dovadă că şi el îşi asimilase cunoştințele necesare pentru a realiza un basorelief. Dar, spre deosebire de Georgescu care a practicat acest gen şi la şcoală, şi mai tîrziu, Valbudea a apelat mai rar la o astfel de tehnică, pentru că din nefericire pentru arta noastră nu i s-a încredințat niciodată execuția unui monument important. Totuşi, şi el o practica, aşa cum am văzut şi, mai ales, o va practica la medalioanele de la Universitatea din Iaşi.

Ajuns la Paris, de la care Valbudea aştepta o lărgire a culturii sale generale şi artistice, el se înscrie, la finele lui 1882, în atelierul celebrului statuar Fremiet. Această alegere nu este o simplă întîmplare. Opera maestrului francez se remarcă prin însuşiri spre care şi tînărul român aspira: forță în expresie, violența gestului, surprinderea unor sentimente excepționale, bruşte, excesive, care pun o stăpînire totală asupra ființei noastre, şi redarea lor în chipul cel mai convingător, cu mimica şi atitudinile ce le însoțesc. Şi dacă mă opresc un moment asupra atelierului în care Valbudea îşi va completa învățătura primită în țară, este şi pentru că Fremiet era însărcinat tocmai în acea vreme cu executarea monumentului lui Ştefan cel Mare, din Iaşi. După cum se ştie, cînd e vorba de o comandă atît de însemnată, şeful atelierului, maestrul, îşi asociază adesea pentru unele detalii — atunci cînd se trece de la macheta de mici proporții la execuția propriu-zisă — pe cei mai buni elevi.

Inaugurarea monumentului se face Ia noi la finele lui 1883. Nu este imposibil, ba este chiar probabil ca, fiind vorba de o operă ce ne privea direct, Valbudea să fi fost utilizat de Fremiet la desăvîrşirea ei.

Chiar în anul următor sosirii la Paris, în primăvara \ui 1883, Valbudea expune un portret în basorelief.

Aceasta dovedeşte, pe de o parte, că formaţia sa artistică în ţară era destul de satisfăcătoare, de vreme ce fusese acceptat de juriul sever al Salonului; pe de alta, că el se găsea încă sub dominaţia preferinţelor cu care venise de la Bucureşti. Dar faza aceasta se va termina repede. Aspiraţiile sale sînt mai înalte, iar sculptorul simte că mijloacele de care dispune sînt îndestulătoare ca să mulţumească aceste aspiraţii. Subiectele ce-l atrag sînt cele în care eroii, prin însăşi tema tratată, au forme pline, masive chiar, cu musculaturi atletice. Dar pentru atingerea acestui scop, el mai are de învăţat; şi-şi dă seama de aceasta. De aceea, la Paris, pe lîngă studiile şi şedinţele în atelier, el frecventează sălile de disecţie ale Şcolii de medicină, pentru a-şi însuşi pe deplin anatomia. Şi, într-adevăr, poate nici unul din sculptorii noştri din acea epocă nu cunoaşte mai exact şi mai în amănunt forma şi jocul muşchilor unui trup omenesc, ajuns la perfecta sa dezvoltare, felul cum aceştia se înserează pe oase şi la încheieturi, cum apar sub piele într-o mişcare sau alta, adică raportul lor reciproc într-o sculptură.

Aceste însuşiri se vădesc din plin în prima mare operă a lui Valbudea, în „Mihai nebunul", operă expusă la Salonul din Paris în 1885. Titlul lucrării, chiar în catalogul Salonului, este scris în româneşte: „Michael nebunii!"

Totul ne face să credem că punctul de plecare, inspiraţia acestei opere excelente, trebuie pus în legătură nu cu un model banal de atelier ci cu o fiinţă reală; anormală şi demnă de compătimire, văzută în ţară înainte de plecare, printr-una din acele coincidenţe care izbesc imaginaţia, se fixează în memorie şi obligă apoi pe cel care a simţit-o să-i dea, dacă e în stare, veşmîntul prestigios al artei. Subiectul acestui studiu, felul în care a fost tratat şi care, în mod logic, era singurul posibil, ideea însăşi a nebuniei ca sursă de inspiraţie plastică — totul ne face să ne gîndim la mişcarea romantică. Incontestabil, Valbudea simpatiza pe atunci cu această mişcare. O simţea aproape de sensibilitatea sa, de ideile pe care şi le făcea despre rostul artei. Şi, ca lucrare de debut, „Mihai nebunul" înseamnă nu numai

un progres evident în cariera autorului, dar un moment semnificativ în evoluţia plasticii noastre.

Mihai nebunul, cu mîinile legate la spate, face violente eforturi ca să rupă frînghia ce-l ţine captiv. Toţi muşchii îi sînt încordaţi într-o sforţare supremă. Piciorul drept se înfige în pămînt ca să-şi găsească un punct solid de sprijin. Capul, puţin aplecat spre dreapta, este partea ce atrage mai întîi privirile prin expresia dureroasă pe care i-a imprimat-o sculptorul. O frunte îngustă, adînc brăzdată de cute sub care se ghicesc oasele craniului; un păr stufos, despărţit natural în două şuviţe admirabil redate sculptural, sprîncene groase, de sub care ne privesc ochii sperioşi; un nas cu nări dilatate spasmodic, barba şi mustăţile încîlcite, în mijlocul cărora parcă se aude din gura întredeschisă răgetul de fiară al celui dominat de un dublu sentiment, de o suferinţă peste puterile umane şi de o turbare neputincioasă şi dornică de răzbunare: iată cum ne apare acest simbol al celui învins de o putere tiranică, luptînd să-şi recapete libertatea.

Dacă contemporanii n-au văzut în această lucrare decît o operă reuşită, un admirabil studiu de expresie, noi, cei de astăzi, nu ne putem opri la această definiţie. Ne găsim în faţa unei opere nu numai de înaltă valoare plastică, ci şi de înaltă valoare morală.

Din multe părţi se atrage atenţia guvernului de atunci asupra importanţei acestei statui, se cere insistent turnarea ei în bronz. Totul este în zadar. Guvernul şi ce-i care-I reprezintă n-au interes pentru artă sau, cel puţin, pentru arta românească. Iar „Mihai nebunul" adus în ţară, urmează din local în local Pinacoteca Statului — acea nefericită colecţie ce vagabondează şi lasă cu fiecare mutare cîte un fragment din gipsul fragil din care e făcut. Aşa încît, în Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România el ajunge numai sub forma unui număr de fragmente informe, cu greutate şi migală alăturate spre a reconstitui pe cît se putea, aspectul primitiv al statuii, ce s-a turnat apoi în bronz.

Valbudea se afla la Paris în aceeaşi vreme cu Georgescu. Diferenţa de temperament, deosebirea în ceea ce priveşte idealul plastic ce fiecare din ei îl purta

în sine, se vădesc în operele pe care ei le expun la Salonul din Paris. Unul, Georgescu, sculptează, e drept cu o rară înţelegere şi cu un puternic sentiment, trupul plăpînd, gingaş, al „Fetiţei în rugăciune", sau formele de o perfecţiune clasică, elegante, caste în nuditatea lor, ale tinerei ce simbolizează „Izvorul"; celălalt, Valbudea, creează pe „Mihai nebunul". Fiecare din aceste lucrări e remarcabilă în felul ei, şi aşa le consideră şi juriul expoziţiei, de vreme ce li se acordă menţiuni onorabile.

Primul, un clasic, caută să realizeze o concretizare desăvîrşită a delicateţii feminine, a trupului graţios ori plăpînd, într-o poziţie de reculegere, de calm, de seninătate, şi va rămîne pînă la sfîrşit un adept al atitudinilor nobile, al gesturilor măsurate, al armoniei clasice; cel de al doilea iubeşte şi simte cu pasiune numai ceea ce e animat de sentimente tumultuoase, vajnice, ceea ce frînge şi încleştează muşchii unui trup matur, de proporţii aproape neomeneşti. Dar Valbudea se domoleşte mai tîrziu, mulţumindu-se să primească comenzile rare ce i se fac de către stat — busturi, destul de puţine, medalioane, figuri alegorice — căci altfel n-ar putea trăi. Totuşi, pînă ajunge aici, el nu-şi pierde entuziasmul. E convins că mai are încă de învăţat, că muzeul Luvru, pe care-1 cunoaşte, oricît de bogat ar fi, nu cuprinde tot ceea ce e necesar să ştie un bun sculptor, şi aceasta îl hotărăşte să-şi completeze cunoştinţele printr-o călătorie în Italia, la Roma şi Florenţa. Aşa încît, cele mai valoroase opere ale sale, realizate tocmai în acest interval, între 1885 şi 1888, iau naştere ca urmare a contactului cu marile capodopere admirate în biserici, în muzee şi în pieţele publice italiene, şi a ecoului pe care ele îl deşteaptă în Valbudea. Trebuie să ni-1 închipuim mergînd voios din experienţă în experienţă, fericit de ceea ce vede, căci numai astfel vom putea înţelege cum, în atît de scurt interval, au ieşit la iveală opere atît de variate şi de dimensiuni importante; mai întîi „învingătorul" şi „Speriatul", demni urmaşi ai lui „Mihai nebunul", apoi în opoziţie puternică cu acestea, aşa-numitul grup al copiilor — „Fiorii apei", „Saltul în apă".

„Copilul dormind" (înţeles de artist ca „După baie") şi „Prima lecţie", toate inspirate de copii ce se jucau pe ţărmul mării, vara la Via Reggio, unde Valbudea îşi petrece o vacanţă, în 1886.

E adevărat, aceste opere sînt în contrast puternic cu cele realizate pînă atunci, cu „Mihai nebunul", cu „învingătorul", cu „Speriatul". Cum se explică ele, cum se explică firul conducător al acestei activităţi la un artist atît de sincer şi cu atîtea resurse, pe care îl simţim preocupat şi de alte gînduri, decît cele pur plastice? Comparînd opere atît de deosebite între ele, vedem că gruparea lor este totuşi cu putinţă. Mai mult încă, ajungem să ne dăm seama nu numai de ideile lui Valbudea despre lume, dar şi despre limitele acestor idei. Ce este „învingătorul"? O brută armată, orgolioasă, rea, care se bucură de efectele de groază ce produce asupra celorlalţi. Reprezentîndu-1, Valbudea îşi arată dezaprobarea faţă de asemenea indivizi, faţă de împrejurările ce pot produce asemenea indivizi. Prin el, artistul se pare că vrea să simbolizeze întreaga forţă a răului, concentrată în mîinile celui care abuza de ea.

Dar „Speriatul"? Este el oare o simplă soluţie în plastică a unei probleme de psihologie, o expresie a raportului dintre sentimentul groazei şi diversele părţi ale trupului omenesc, reacţionînd sub impresia acestui sentiment paroxistic? Nu se ascunde aici nici un simbol? Să nu uităm nici „Sclavii" lui Michel Angelo, pe care Valbudea îi cunoştea şi pe care desigur îi privise cu sentimentul celei mai dînci admiraţii; ei nu sînt nişte simpli tineri legaţi, pentru ca artistul să-şi poată arăta măiestria neîntrecută în tratarea trupului lor. Ei sînt, după părerea mai tuturor comentatorilor, expresia sentimentelor grave, fructul meditaţiilor triste, amare, poate, ale marelui florentin asupra destinului omului, asupra societăţii din timpul său. Şi nu cred că exagerăm dacă ne explicăm aceste opere ale lui Valbudea tot ca un fruct al unor meditaţii, o întrezărire a conflictului de la baza societăţii în care trăia, un mijloc de a-şi exprima dragostea faţă de cei nedreptăţiţi şi asupriţi.

Aceeaşi dragoste pentru fiinţele plăpînde, lipsite de apărare, stă la baza ciclului copilului, şi. prin aceasta, acele opere, oricît de deosebite în aparenţă de primele, se leagă totuşi logic de ele. „Fiorii apei" sînt exprimaţi printr-un copil care n-are curajul să se arunce în apa rece, de la picioarele lui. „Saltul în apă" este expresia sentimentelor contrarii, a acelei plăceri rare, a acelei senzaţii delicioase care cuprinde pe cel ce se aruncă în apă într-o zi călduroasă de vară. „Copilul dormind" sau, pe adevăratul său nume, „După baie", este expresia momentului de destindere, de reparare prin somn a energiei pierdute, prin bălăceala în apă. „Prima lecţie" este o scenă de gen: un copil şezînd pe un trunchi de copac, privind cu atenţie, luptîndu-se oarecum cu dificultăţile unei cărţi, ale primei cărţi deschise în faţa lui.

Simpla înşirare a acestor lucrări dovedeşte, cu toate limitele mai sus analizate, cît de întinse erau aspiraţiile lui Valbudea, cît de variate posibilităţile sale. O realizare a unui număr atît de interesant de opere n-ar fi fost posibilă dacă Valbudea n-ar fi fost un desăvîrşit practician. Ce înţelegem noi şi, mai ales ce înţelegea el printr-un desăvîrşit practician? Un desăvîrşit practician era acel sculptor pentru care anatomia trupului uman nu mai avea secrete; pentru care desenul unei compoziţii, în toate amănuntele, era nu numai corect, ci şi de o rară precizie; pentru care compoziţia era clară şi armonioasă, ori de unde ar fi fost privită; pentru care raportul dintre sentimentele ce animă personajul sau personajele sculptate, atitudinea lor, gesturile lor, trăsăturile feţei ce impun prin justeţea lor, sînt absolut conforme realităţii. Toate aceste calităţi pe care el le poseda într-un înalt grad, le dobîndise printr-o muncă fără preget, printr-un studiu minuţios, în atelier şi la Şcoala de medicină, la Paris, şi mai tîrziu la Berlin şi la Miinchen, apoi prin contactul cu operele celebre ale Renaşterii şi Barocului, în peregrinările sale italiene, şi nu mai puţin prin observaţia directă a vieţii şi societăţii din timpul său.

Dar, în afară de această formaţie profesională excepţională, mai este ceva care ne atrage în personalitatea acestui artist: este acea nevoie, pe care i-o simţim la tot pasul, pentru subiecte patetice, admiraţia pentru forţa umană, fizică sau morală, care luptă împotriva răului, simpatia pentru excepţional. Şi, incontestabil, toate aceste trăsături completează un portret de romantic. Aşa ne apare Valbudea, ori de cîte ori îşi alege singur subiectul. în mai tot ce face, pînă către 1887, trupul uman este sau chinuit, străbătut de fiori care nu lasă nici un muşchi în repaus, sau, dimpotrivă, cuprins ca de liniştea morţii: „Copilul dormind." „Femeia culcată". Chiar atunci cînd explozia de forţă a trecut, ca în „învingătorul", corpul nu şi-a găsit echilibrul.

în 1887, Valbudea era în ţară — înainte de a doua călătorie în Italia — unde îl vizitează un ziarist italian, care ne informează tocmai despre lucrările din ciclul copilului.

Este vorba, la intervenţia lui V.A. Ureche, să execute monumentul lui Miron Costin. Prezintă chiar o machetă de un metru pentru statuia cronicarului, care trebuia să fie de 2,5 metri. După cum ştim, comanda nu i s-a dat. Acelaşi Ureche pentru motive ce nu ne sînt cunoscute, cheamă în ţară pe Hegel şi-1 însărcinează cu realizarea operei. Este prima mare decepţie în cariera lui Valbudea, care va fi urmată în curînd de altele. Seria persecuţiilor, începută în Şcoala de arte, despre care ne informa un gazetar, continuă. Singur, numai cu talentul şi cunoştinţele sale, sărac, fără protectori, el nu încetează să lucreze în atelierul său, care, în 1890, se găsea în strada Sfîntul Spiridon Nou, dar entuziasmul, acea dorinţă de a înnoi subiectele de la care se inspira sculptura noastră, dispăruse.

I se comandă portrete, pe care le execută cu acea conştiinciozitate, cu acea ştiinţă care-i sînt proprii. Unul este cel al Veronicăi Miele, cu un aer de împărăteasă romană, altul, pe care-1 simţim deosebit de asemănător, al Iui Kogălniceanu, azi la Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România, un al treilea, de o rară gingăşie, al unei copile, Măria Ioana Grădişteanu, un al

patrulea, cel al pictorului de marine Voinescu, lucrat în teracotă (Galeria Naţională), într-un stil atît de nobil şi de sobru, încît aminteşte de busturile din Renaşterea franceză. La acestea se cuvine să mai adăugăm portretul pictorului Titus Alexandrescu, apoi cele ale lui Ionescu Gion, Vasile Alecsandri, serie repede încheiată, cînd ne gîndim la cele peste o sută cincizeci de lucrări similare ale lui Georgescu.

în 1891 o nouă decepţie era rezervată lui Valbudea. Se pregătise să concureze pentru Monumentul Vînătorilor din Ploieşti dar, spre uimirea puţinilor adevăraţi cunoscători de la noi, un juriu incompetent se opreşte asupra unui sculptor cu totul mediocru. în 1892 are însă cîteva mici satisfacţii. I se dă de lucru, deşi nu în direcţia în care el se simte atît de pregătit. Pentru decorarea Universităţii din Iaşi i se comandă şase medalioane şi două grupe alegorice. Medalioanele trebuiau să reprezinte capetele lui Asachi, Miron Costin, Vasile Lupu, Matei Basarab, Kogălniceanu, Alecsandri. Sînt terminate în 1895. Cam tot în aceeaşi vreme pentru intrarea casei Monteoru, de pe Calea Victoriei, se comandă două ţărănci în picioare, una lui Valbudea, alta lui Georgescu. Nu se ştie ce au devenit. Pentru Banca Naţională, Valbudea mai lucrează două figuri alegorice pentru firidele din faţada clădirii: „Mercur", simbolul comerţului, şi „Vulcan", cel al industriei. Un alt „Mercur" şi o „Mecanică" i se cer pentru Palatul Poştelor, acestea din urmă azi distruse. Cele de la Banca Naţională, deşi tratînd subiecte care uşor ar fi putut cădea în convenţional, par, mai ales în ce priveşte capetele, evidente portrete ale acelora ce-i serviseră ca model. „Mercur", îndeosebi, nu e deloc inferior restului operei lui Valbudea. ideea, desigur, ca pentru orice alegorie, îşi trage originea din arta clasică. Tipul fizic însă are ceva atît de frecvent în lumea noastră, încît putem considera aceste figuri ca adevărate portrete de români din popor, purtînd cîteva vagi atribute clasice. Şi cu aceasta ne apropiem de sfîrşitul activităţii artistice a lui Valbudea.

Cazul său, această domolire treptată a unui temperament furtunos, sterilitatea relativă a unei activităţi

atît de rodnice şi de bogat începute, este tinuî din cele mai caracteristice exemple ale legăturii ce există între creaţia artistică şi mediul social şi politic în care trăieşte un artist. Lăsaţi în voia soartei, fără vreo încurajare din partea statului şi a societăţii vremii,rari au fost cei cari au găsit în ei înşişi resortul moral de a continua, de a rezista atmosferei adormitoare ce învăluia totul într-o ceaţă groasă, de a lupta şi persevera, în situaţia politică şi economică de atunci a ţării. Valbudea nu este dintre acei puţini. începe să primească posturi administrative şi să neglijeze creaţia artistică, mai întîi ca director al Muzeului Grigorescu, apoi ca inspector de desen, după cîtva timp ca profesor la Şcoala normală superioară şi aşa mai departe, pînă în 1917.

Toată cariera lui Valbudea, mai ales ultima ei parte, care se termină odată cu moartea sa, în 1918, constituie un exemplu tipic pentru felul cum guvernele de atunci se purtau cu artiştii de temperamentul acestuia. Avînturile lui sînt evidente, încoronate de succese, recunoscute de foruri competente. Ele par însă primejdioase. Ce se ascunde oare sub această ardoare romantică? E imprudent să ignorezi pe cel care e stăpînit de ea, dar şi mai imprudent să ai aerul că îl persecuţi. Cel mai bun lucru este să-1 laşi singur să se zbată şi să-şi irosească puterile, să se descurajeze. Şi aşa procedează guvernele acelor vremuri şi oamenii lor. Ca urmare a cosmopolitismului, care stăpînea pe toţi cei de care depindea la noi viitorul artelor, comenzi peste comenzi se dau străinilor sau protejaţilor regimului, veniţi şi ei cu cîte un certificat din străinătate, sub forma unui articol elogios al vreunui ziarist necunoscut, cum e cazul celui care a fost însărcinat cu Monumentul Vînătorilor. Iar pentru Valbudea, nu se găseau nici măcar sumele necesare salvării de la pieire a gipsurilor operelor, pe care le lăudau puţinii oameni competenţi de la noi. I se dădea însă* din cînd în cînd cîte o mică comandă, care nu-1 prea interesa pe artist, dar care îi asigura traiul zilnic. I se mai dădeau şi funcţii administrative. Iar Valbudea, conştiincios cum era, îşi face poate datoria ca funcţionar, dar părăseşte

sculptura. Şi astfel birourile şi ministerul, care aveaţi obligaţia să încurajeze arta puteau fi liniştite: acest temperament devine încetul cu încetul inofensiv. Un fel de fatalitate urmăreşte mai toată viaţa pe acest remarcabil artist. Tot ce se mai păstra din opera sa: desene, schiţe, lucrări teminate, printre care un grup reprezentînd pe Eva în momentul în care găseşte cadavrul lui Abel, cîteva portrete neterminate este distrus, împreună cu casa din str. Gr. Alexandrescu 25, de bombardamentul din 1944.

BRÂNCUŞI

Cred că nici unul dintre români nu se bucură astăzi, în cea mai mare parte a lumii artistice, de o faimă şi de un prestigiu mai mare ca Brâncuşi. Sculpturile lui, nu prea numeroase, din cauza perfecţiei desăvîrşite a execuţiei lor, pe care el o credea indispensabilă unei opere de seamă, constituie azi titluri de glorie pentru colecţiile publice şi particulare ce le posedă, adică în primul rînd pentru muzeele de artă modernă din ţările occidentale şi mai ales din America. Printre aceste muzee, Muzeul Guggenheim din New York se pare că este cel care poate oferi cel mai mare număr de sculpturi de Brâncuşi, şi expuse în aşa fel şi cu atîta grijă încît fiecare din ele să aibă maximum de efect asupra privitorului. Dar sînt şi colecţii particulare de o deosebită importanţă, cum e colecţia Arensberg, azi în muzeul din Philadelphia, sau colecţia John Quinn, care pot rivaliza ca număr de opere şi ca importanţă a lor cu Muzeul Guggenheim. Iar Tate Gallery din Londra, într-unui din rapoartele sale anuale, se plîngea nu de mult parlamentului de insuficientele sale mijloace financiare pentru a se putea ţine în curent cu mişcarea artistică contemporană, ceea ce a avut drept

i'ezultat că nu a fost in stare să-şi procure încă nici fi operă de Brâncuşi. Statul francez, pe de altă parte, a făcut din atelierul maestrului, după moartea acestuia, tot aşa cum făcuse din atelierul lui Rodin, un muzeu memorial, la inaugurarea căruia directorul artelor frumoase, Georges Selles, a vorbit de „mîna divină" a lui Brâncuşi, creatorul atîtor minuni, „mînă care, de acum încolo se închide inertă".

Iar marea revistă de artă de limbă engleză „The Connoisseur", sub iscălitura lui Alastair Gordon, declară în numărul din septembrie 1963 că „poate cea mai mare influenţă asupra sculpturii din ultimul timp este Constantin Brâncuşi", şi mai departe :„ generaţiile viitoare — îi vor atribui, probabil, asupra artei acestui secol, o influenţă egală cu cea a lui Picasso", pentru a conchide: „îndrăznesc să cred că Constantin Brâncuşi este unul din numele importante în istoria artei".

Cine este şi de unde vine acest artist atît de excepţional a cărui operă, concepţie despre sculptură şi fel de viaţă, pot deştepta un atît de mare interes? El este un fecior de ţăran român dintre cei mai autentici, ieşit dintr-o familie săracă, nu fruntaşă cum au crezut unii biografi, altfel bine informaţi, născut în 1876 şi crescut într-un sat de munte, Hobiţa, făcînd parte din comuna Peştişani, în fostul judeţ Gorj, plecat de acasă de copil, la 11 ani, şi rămas, în mijlocul lumii în care a trăit, în atmosfera strălucită din capitala Franţei, de tînăr şi pînă la moarte, fidel originii sale ţărăneşti.

Părăsind satul natal şi mergînd în lume după lucru, ca să poată trăi, după cîtva timp el găseşte un loc de ucenic la un tîmplar din Craiova unde ia contact cu lemnul şi cu arhitectura necesară unei armonioase împreunări a părţilor ce vor constitui o mobilă cu înfăţişare plăcută. A fi cunoscut de aproape acest material, care se supune voinţei omului mai uşor decît piatra, a-l fi manipulat zilnic, va avea consecinţe incalculabile pentru activitatea sa de artist de mai tîrziu, cum vom vedea. Va fi una din însuşirile sale de căpetenie în sculptura în lemn, parte însemnată a producţiei sale, şi în imaginarea celui mai potrivit soclu pentru operele sale, în care forma lor de prezentare va avea pentru el o importanţă decisivă.

r

Ceva mai tîrziu — această parte a vieţii copilului după plecarea de acasă este încă destul de obscură, poate din cauza chiar a lui Brâncuşi însuşi, care se arăta uneori iubitor de mit cînd o povestea altora — el intră la şcoala de arte şi meserii din oraşul în care se găsea, pe care o absolvă în anul 1898. Avea deci 22 de ani, era un bărbat format, şi, cunoscînd caracterul ferm şi voluntar şi însuşirile sale psihice de mai tîrziu, putem deduce că ştia ce doreşte. Cu o bursă, poate a comunei, la intervenţia cuiva care-şi dase seama de însuşirile remarcabile ale acestui tînăr, el pleacă la Bucureşti şi se înscrise la Şcoala de arte frumoase, ca să studieze sculptura. Pe atunci erau acolo ca profesori doi sculptori talentaţi: Carol Storck, fiu de sculptor şi temeinic cultivat în Occident, care îşi crease apoi o bună reputaţie în Statele Unite, de unde este chemat la Bucureşti ca să colaboreze şi să ia locul de profesor al părintelui său, şi Vladimir Hegel, venit la noi din Franţa. Amîndoi erau capabili să dea o bună şi serioasă învăţătură, în sensul academiilor de artă, lui Brîncuşi care, ambiţios şi sîrguitor cum era, şi destul de format ca sculptor pentru un student al şcolii, pe cînd era încă în şcoală sculptează un remarcabil bust al generalului doctor Davila, şi un „ecorche"[1]). Avem astăzi informaţii destul de sigure asupra acestor două opere. Bustul din studiul lui Zervos (Cahiers d'Arts, 1955), reprodus probabil după o fotografie împrumutată de Brâncuşi, este identic cu capul statuii generalului Davila, din faţa institutului Medico-Farmaceutic din Bucureşti, pe care Carol Storck o toarnă în bronz în 1903 şi o lucrează deci în anii precedenţi, adică tocmai în timpul ultimelor studii în şcoală ale lui Brâncuşi. Avem deci serioase motive să credem că, pe de-o parte el fusese elevul lui Storck în aceşti ani, şi că el colaborează cu maestrul său la efectuarea statuii. Este evident că acesta, de la el ia capul lui Davila, cu o singură modificare: chipiul cu egretă, existent în bustul elevului, apare într-o altă poziţie, — ţinut în mînă, la spate, de general, în statuia profesorului. Pentru „ecorche", după informaţia precisă a prof. dr. Ghiţescu, Brâncuşi colaborează cu profesorul

[1] Mulaj reprezentînd anatomia musculaturii umane (N. ed.)

de anatomie de atunci al şcolii, cu doctorul Gerota. Rămasă în posesia şcolii pentru instrucţia viitorilor elevi şi suferind mai tîrziu accidente, statuia există astăzi, în afară de originalul despărţit în trei părţi, turnată în ghips în mai multe exemplare, din care unul în posesia şcolii. Originalul, după aceleaşi informaţii, se găsea în dublu exemplar, unul la şcoală, şi altul în sanatoriul doctorului Gerota.

Brâncuşi termină cu succes şcoala, la finele anului 1901, dar nu-şi va lua diploma decît în septembrie 1902.

în posesia diplomei, el se decide imediat să-şi continue şi să-şi perfecţioneze învăţătura, apoi să se facă cunoscut în lumea artistică a Parisului. Drumul spre Franţa îi ia doi ani, căci, lipsit de mijloace, el îl face în mici etape, uneori pe jos, oprindu-se ici şi colo şi lucrînd, mai ales ca cioplitor în piatră, la Miinchen, apoi în Elveţia, la Zurich, Basel. în 1904, ajunge la Paris, ţelul suprem şi atît de greu de atins al strădaniilor sale. Intră la Şcoala de arte frumoase, cu Mercie ca şef de atelier. Era de pe atunci un modelator remarcabil al pămîntului, cum arată lucrările din 1905 şi 1906, ajunse pînă la noi, între care capetele de copii (unul în posesia mea), şi frumosul portret de fetiţă intitulat „Orgueil" („Orgoliu").

în aceste lucrări se ghiceşte influenţa lui Rodin, pentru care Brâncuşi simte o adîncă admiraţie. Printre capetele de copii este imul, intitulat „Chinul", în care expresia de suferinţă paroxistică, atît de frecventă în arta lui Rodin, îşi are aici ecoul. Totuşi, nu către asemenea opere avem impresia că merge mai degrabă admiraţia pentru marele înaintaş. Este evident că Victor Hugo, şi mai ales Balzac, au trebuit să facă asupra lui Brâncuşi o mai mare impresie. Ilustrul romancier, a cărui statuie comandată de Uniunea scriitorilor francezi a fost refuzată ca improprie, probabil fiindcă ar fi dorit un Balzac de o exactitate fotografică, cu care oarecum „să poţi să stai de vorbă". Enormul volum masiv, liniile abrupte şi tăioase care definesc şi închid silueta, trăsăturile discordante în aparenţă ale feţii, dar atît de expresive şi trădînd tensiunea interioară a romancierului, au trebuit să facă un efect prodigios asupra lui Brâncuşi. Cam aşa îşi imaginează el atunci o sculptură, totuşi obţinută cu alte procedee decît felul cum o obţinea Rodin. Pe cînd la acesta depărtarea de realitatea strictă, de un figuratism la îndemîna multora, era rezultatul unor atitudini violente, excesiv de dinamice, pentru Brâncuşi încă de atunci înfăţişarea unei statui, aspectul ei final şi definitiv, trebuie să fie rezultatul reflexiunii, al unui calm suveran, al răbdării, al colaborării cu materialul, nu al violentării acestui material. Prin aceasta, cei doi sculptori se găsesc de atunci chiar la poli diferiţi unul de altul.

Rodin îşi dase seama de admiraţia ce-i purta tînărul sculptor român dar şi de viitorul splendid ce-l presimţea în activitatea lui următoare. îşi închipuie singurătatea în care el se găsea în mijlocul Parisului, lipsurile, sărăcia: aude că uneori spălase paharele la un restaurant, că alte oricîntase în corul bisericii române din Paris, şi-i propune să lucreze cu el, în atelierul din Meudon. Brîncuşi apreciază calitatea acestei oferte, dar refuză propunerea şi-i răspunde printr-un proverb românesc, care trebuia să satisfacă amorul propriu al marelui artist: „La noi se spune că la umbra copacilor mari nu creşte iarbă". Aceasta se întîmplă după o expoziţie la Muzeul Luxemburg, în 1906.

în acelaşi timp, cu acest gest de liberare pe care îl făcuse Brîncuşi, se remarcă o schimbare din ce în ce mai evidentă în opera sa, adică în concepţia ce-şi face el despre sculptură. în 1907 i se comandă pentru un mormînt din Buzău o statuie. Statuia (astăzi în Muzeul de artă din Bucureşti) este de o mare îndrăzneală. Ea este eliberată de orice detaliu inutil, redusă oarecum în volumele esenţiale şi, deşi nudă, de o candoare, de o reculegere impresionantă, aşa cum se cuvenea pentru un mormînt. împreună cu bustul defunctului, ea este expusă la Bucureşti în 1914.

Puţin în urmă, depărtarea sa de sculptura oficială se face şi mai aparentă. El expune „Figura veche", un fel de idol ghemuit ca cele ale popoarelor primitive, sculptată cu sentimentul cu care aceste popoare îşi reprezentau divinităţile ameninţătoare. Curînd această operă este urmată de o imagine cu acelaşi aspect de divinitate primitivă, pe care artistul o intitulează, după o

zicală veche românească: „Cuminţenia pămîntului", un fel de personificare a înţelepciunii, veche de cînd lumea, nu a omului ci a întregii naturi. Amintirile lui de copil, străvechi, persistente, şi prestigioase, îi revin una cîte una, în lumea atît de diferită a Parisului.

E de remarcat că tot atunci el încetează de a mai modela în pămînt, în humă, materie care-i displace tocmai prin uşurinţa cu care se supunea artistului şi îndeamnă astfel pe cei slabi de înger să devină superficiali şi să se încînte de un brio detestabil, de o execuţie plină de fiorituri inutile, şi începe să taie direct în piatră. în acelaşi timp, formele lui tind din ce în ce mai mult să se simplifice,, să capete un aspect general geometric, în care numai o parte din trăsăturile lor să apară, mai mult ca o aluzie, decît ca ceva prea perceptibil şi evident. „Muza adormită" din 1906, reluată în 1909 şi 1910 şi în anii următori, mai departe, căci ea se repetă cu variaţiuni, aspiră din ce în ce să devină o simplă formă ovoidă, în care cîteva linii abia indicate sugerează trăsăturile distinctive ale feţei calme şi delicate.

în 1908 el creează „Sărutul". Era vorba de un monument ce trebuia aşezat la mormîntul unei prietene americane, în cimitirul de la Montparnasse. Ca adesea în cariera lui Brâncuşi, prima operă este punctul de plecare al unor lucrări succesive, ieşite, cu anume schimbări faţă de prima, din meditaţiile lui, şi destinate să-i reprezinte mai complet şi mai adecvat ideile, toate devenind împreună un fel de temă cu variaţiuni. în realitate, cel realizat şi fixat la groapa celei căreia îi era destinat, este destul de diferit de „Sărutul", aşa cum era opera în 1908. Să ne oprim un moment asupra acesteia, căci ea are o importanţă capitală în opera şi activitatea artistului, constituind punctul de plecare real şi de netăgăduit al artei veritabile a lui Brâncuşi. Sculpturile precedente se resimţeau, unele de arta lui Rodin, altele de cea a popoarelor ce prezentau o sensibilitate, un fond sufletesc şi o imaginaţie, de esenţă ancestrală, comună popoarelor aparţinînd unei culturi primitive. „Sărutul" e cu totul şi cu totul altceva. Tăiat cu lovituri puternice de daltă, aşa cum cerea rînduirea moleculelor pietrei, sculptura are forma unei prisme, în care se văd două corpuri aproape identice, lipite şi formînd o unitate desăvîrşită, rezultînd dintr-o forţă irezistibilă ce le împreunase dragostea. Aceste corpuri apar ca simple volume, dar cu unele mici detalii de o mare delicatete, însă de o mare semnificaţie, cum ar fi faptul că femeia, deşi aşa-zicînd trup din trupul bărbatului, prezintă semnele externe ale unei sarcini. (Aceasta în exemplarul din Muzeul din Philadelphia şi în cel din Craiova, nu în cele din Bucureşti, şi nici în monumentul definitiv.)

Cu această operă drumul lui Brâncuşi este larg deschis, sau, mai drept vorbind, şi-1 deschide singur, şi va merge pe el urmîndu-şi calea şi rolul de novator, pînă la moarte. O dată mai mult se dovedeşte în artă ceea ce el afirma adesea, că toţi cei mari, în ce au ei cu adevărat mare, au rupt cu trecutul.

Tema „Sărutul" îi este atît de scumpă şi ea apare în opere atît de semnificative pentru evoluţia artistului, încît unul din biografi a putut chiar vorbi de un ciclu al „Sărutului". în orice caz, ea constituie motivul principal din celebra poartă triumfală de la Tg. Jiu, din 1937, numită cînd „Poarta eroilor", cînd „Poarta sărutului", sărutul formînd subiectul stîlpilor ce susţin arcul porţii.

Anii de la 1910 la 1914, sînt pentru sculptor ani de activitate febrilă. Atunci se nasc şi apar în expoziţii, cu variaţiuni de la un an la altul, cum se întîmplase şi cu „Sărutul", „Narcis", proiect pentru o fîntînă, „Prometeu", alte expresii ale „Sărutului", proiecte pentru portretul domnişoarei Pogany, care va fi reluat şi analizat şi de fiecare dată în condiţii noi, în ultimă instanţă create de materialul în care era executat şi de constituţia intimă a acestui material, care uneori favoriza linii de cioplire într-un fel, alteori în alt fel.

Doritor să se facă cunoscut, artistul lucrează şi expune la toate saloanele Parisului care se ţineau în acelaşi an, aşa încît el uneori se prezintă publicului de două sau de trei ori într-un an. Se pare că atunci Rodin, care îl considera cu o simpatie şi cu un interes deosebit, îl sfătuieşte să apară mai rar în public, pentru a nu da impresia unei activităţi forţate şi pripite, nu destul de

solidă şi de susţinută de reflexie. Expune şi în străinătate, în America, pentru că acolo îşi găseşte prieteni mai entuziaşti şi mai activi decît cei din Paris, unde cercul admiratorilor săi, e drept, cUprinzînd oameni de importanţa lui Modigliani şi a lui Rousseau Le Douanier, era destul de restrîns. Lanoi în ţară, în acelaşi timp, abia dacă se vorbea de el, şi aproape numai de către cei cu care fusese camard de şcoală şi cu care se mai întîlnea, însă la Paris, cînd aceştia mergeau în Franţa. Probabil aşa a fost cazul cu Dărăscu, al cărui bust din Muzeul Naţional datează, după toate probalităţile şi după stil, de pe vremea cînd Brâncuşi era elev al Şcolii de arte din Paris.

Expune şi la Londra, într-un grup de „artişti aliaţi", în preajma războiului mondial, cînd celebrul critic de artă, atît de preţuit în Anglia, Roger Fry, în „The Nation", spune despre Brâncuşi, cum raportează Carola Gideon Weleker, că cele trei capete de Brâncuşi sînt cele mai remarcabile opere de sculptură din Albert Hali, unde se ţinea expoziţia.

Tot atunci el făureşte motivul „Pasării măiastre", unul din visele sale cele mai îndrăzneţe, închipuit ca simbol al liberării omului şi al înălţării spiritului, ca aspiraţie spre tot ce e luminos şi mare. Numele îi vine din mitologia basmelor noastre, în care pasărea măiastră, atotştiutoare, conduce pe amant spre închisoarea unde este ţinută iubita lui, îl sfătuieşte la nevoie, îl apără, îl inspiră. De atunci înainte Pasărea măiastră va fi motivul lui de predilecţie; în jurul ei îşi va concentra adesea toată puterea lui de creaţie, va face din ea un obiect preţios, luminînd uneori ca un soare, cu o formă din ce în ce mai suplă, mai armonioasă, mai egală după cum considera el, ca să se poată înălţa tot mai sus, în înaltul cerului.

Nu este oare mişcător să vedem pe acest ţăran român, concentrînd întreaga sa putere de creaţie, cu o pasiune care-i umple tot ce e viu în el, doritor să dea naştere în arta sa la forme, să perfecţioneze aceste forme, să le sublimeze, să facă din ele un fel de prefigurare a produselor ştiinţei, ce vor aduce contactul pămîntului nostru cu cosmosul? Căci este sigur că în fundul conştiinţei lui găsim acelaşi dor de a cunoaşte contopirea cu imensitatea, vag presimţită a universului, ca şi la cei care, prin descoperirile ştiinţei vor realiza ceea ce la el era numai presimţire şi elan nostalgic. „Am căutat toată viaţa mea esenţa zborului" zicea el cîndva.

„Coloana infinită" iese şi ea din aceleaşi avînturi şi impulsiuni. Cam atunci, între 1914 şi 1918, el este atras de calităţile lemnului într-o sculptură, faţă de cele ale marmurei sau ale bronzului. Este epoca cînd î-am întîlnit pentru prima data, introdus de o franţuzoaică, prietenă comună.

Atelierul lui Brâncuşi, foarte vast, era în întregime ocupat de enorme bîrne de lemn vechi, late şi lungi, aduse dintr-un sat din Bretania, unde se dărîmaseră un număr de case. Unele peste altele, aceste bîrne aşteptau mîna artistului. Aspectul pe care-1 oferea interiorul atelierului era cît se poate de curios şi de bizar. Te-ai fi crezut într-o peşteră misterioasă, poate sub pămînt, în care un ciclop adunase material şi-şi pregătea instrumentele de lucru cu care să transforme acel material în obiecte de care să se minuneze lumea.

Problemele pe care le-am discutat au fost generale şi s-au mărginit mai ales la explicaţiile pe care mi le-a dat artistul, în cuvinte înţelepte şi precise, domol spuse, despre atitudinea sa, atît de nouă atunci, faţă de materialul din care era executată o operă, de importanţa în execuţie şi de individualitatea pe care le are orice material, de rolul acestuia în reuşita finală a unei lucrări, după lungi şi minuţioase operaţii, care pot ţine ani de zile. Mărturisesc că m-a impresionat puternic dragostea şi înţelegerea adîncă a artistului pentru valoarea materiei cu care lucra. în piatră, de pildă, spunea el, trebuie să tai, să sapi ca să ajungi acolo unde se ascunde subiectul, căci el nu e oriunde în blocul de marmură, subiect pe care piatra îl conţine şi pe care artistul îl descoperă încetul cu încetul, analizînd, meditînd şi cioplind; în lemn, fibrele şi direcţia acestora îţi dictează cum să porţi

instrumentul de care te serveşti, ca să obţii ritmul cerut de specia fiecărui lemn; la metalul lustruit totul depinde de cum va cădea pe el lumina, care singură dă viaţă operei, dat fiind că sculptura în genere înghite lumina nu o reflectă ca pictura.

Erau tot atîtea probleme de care se vorbea prea puţin şi convingerea cu care erau spuse, competenţa celui care ani de zile le experimentase, mi-au dat mult de gîndit asupra valorii lor. în fond ele demonstrau că atitudinea artistului subiectivist, al celui care îşi închipuie că inspiraţia şi virtuozitatea sînt totul în opera de artă, este nu numai o idee fără prea multă valoare reală, dar falsă.

Pentru Brâncuşi, admirator, cum s-a exprimat adesea, al formelor perfecte, în felul lor, întîlnite printre bolovanii din albia rîului şi cei de pe marginea mării, care au dobîndit volumele sub care le vedem astăzi şi suprafaţa lor atît de admirabil netedă după sute şi mii de ani de eroziune, era evident că acele forme existau în adîncul rocilor rostogolite în valuri şi izbindu-se între ele, şi că timpul dase la lumină exact ceea ce constituia miezul, inima materiei din care erau compuse. în direcţia moleculelor, rînduite într-un anumit fel, într-o piatră, este un element esenţial în determinarea ritmului pe care îl va avea eventual o operă, săpată în acea piatră, se va întîmpla deci cu ea un fenomen care va avea o oarecare asemănare cu producerea cristalelor, care se supun legilor lor fatale.

Ca un om de ştiinţă, el pătrunsese multe secrete ale lumii înconjurătoare, pe unele din ele le păstrase chiar din timpul copilăriei sale în mijlocul grandiosului peisaj natal, din Munţii Gorjului. Am vorbit mai sus de aspiraţiile sale în efectuarea formelor sub care prezentase şi va prezenta „Pasărea măiastră", aspiraţii şi sentimente care îl apropiau de inginerii preocupaţi de găsirea unui contact al planetei noastre cu cosmosul. Acum îl vedem tot atît de apropiat şi tot atît de înţelegător de natură, ca cei care au studiat-o şi au ajuns să-i cunoască legile. S Ne-am despărţit, eu plin de admiraţie şi fericit de ceea ce auzisem de ia acel om cam mic de statură, dar vînjos, cu un trup voinic şi mîini de o îndemînare aproape miraculoasă. Gîndul îmi rămăsese mai ales la ochii lui mici,

dar pătrunzînd câ săgeata, la mobilitatea feţei, cînd gravă, cînd visătoare, cînd surîzînd cu un surîs niţel maliţios, însă plin de înţelegere.

De atunci, trecuseră ani. Lucram la Comisia de Cooperaţie Intelectuală a Ligii Naţiunilor, ale cărei sesiuni şi viaţă curentă mă obligau la dese călătorii la JParis. Totuşi, nu m-am mai întîlnit cu maestrul despre care se vorbea din ce în ce mai mult, dar care, în Franţa expunea tot mai puţin, ca urmare a refuzului brutal, la Salonul independenţilor, al portretului prinţesei X., considerat ca scandalos şi deci imposibil să figureze în expoziţie în timpul vizitei preşedintelui Republicii; portretul a fost însă readus în triumf de cîţiva artişti prieteni, între alţii de Fernand Le ger, după terminarea vizitei. Cînd mă gîndeam la opera lui Brâncuşi, nu-mi puteau veni în minte în acea vreme decît ceea ce văzusem în timpul primei mele vizite în atelierul său, lucrări vechi, sau fotografii banale, unele însoţite de comentarii defavorabile, din unele reviste. Am aflat însă, pentru că acest eveniment fusese discutat cu aprindere de toată presa mondială în timp de mai multe luni, că vama Statelor Unite considerase, în 1927, cîteva opere, printre care „Pasărea măiastră" drept instrumente care nu puteau să fie scutite de taxă vamală, şi nu opere de artă, beneficiind de această scutire. Evenimentul a dus la un proces al artistului faţă de administraţia vămii Statelor Unite, la comentarii asupra şedinţelor juridice în care se discutase cazul, la declaraţii în favoarea maestrului, din partea unor artişti renumiţi, printre care sculptorul englez Epstein şi, după doi ani de judecată, la un cîştig de cauză a lui Brâncuşi.

Zgomotul stîrnit de acest proces, argumentele ridicole ale judecătorilor, au contribuit într-o largă măsură la reputaţia artistului care, mai ales în Statele Unite, expunea din ce în ce mai des şi cu mai mult succes. Am mai aflat încă despre vizita pe care maharajahul din Indor i-o făcuse ca să-i cumpere trei exemplare diferite: în marmură neagră, în marmură albă şi în metal lustruit, din „Pasărea măiastră", care, în intenţia artistului şi a nobilului indian, trebuiau să fie aşezate în jurul unui bazin, împreună cu o statuie reprezentînd

spiritul lui Bucla, totul plasat într-un templu, la a cărui construcţie Brâncuşi lucrează cîţiva ani, dar care, din nefericire, n-a putut fi terminat.

Cu cîteva săptămâni înainte ca artistul să meargă în India pentru dispoziţiile finale ale acestui templu, el călătoreşte în ţară, la Tg. Jiu, unde în parcul oraşului, înalţă faimoasa poartă a „Sărutului", opera sa arhitecturală cea mai renumită despre care a fost vorba, plantează o coloană infinită, înaltă de 30 de metri, din oţel aurit, şi o masă rotundă de piatră, cu scaune tot rotunde în jurul ei.

Toate acestea erau de natură să redeştepte îii mine dorinţa de a reînnoi contactul cu artistul care-mi lăsase o atît de puternică impresie la prima noastră întîlnire, dar pe care ezitam să-1 vizitez din pricina zvonului răspîndit în jurul lui despre neplăcerea manifestă de a lua contact, mai ales cu cine ar fi putut vorbi în presă despre opera lui. In toamna lui 1937, cu ocazia Expoziţiei Internaţionale din Paris prietenul meu Steriadi, în acelaşi timp prieten cu Brâncuşi, se găsea la Paris. M-am înţeles ca el, fost camarad al lui Brâncuşi, să-mi mijlocească o vizită. Am primit consimţămîntul maestrului şi într-o seară ne-am găsit din nou în atelierul său, de data aceasta în Impasso Ronsin nr. 11. Nu mai erau acolo imensele bîrne de lemn de altădată. In această perioadă Brâncuşi era mai ales preocupat de sculptura în piatră şi în metal lustruit. Asemenea opere, instalate pe platforme mobile, se învîrteau încet în faţa noastră. M-a cam surprins, şi nu tocmai favorabil, acest fel de prezentare, care-mi amintea de vitrinele coaforilor de dame din Paris. „Tors de tînăr", „Adam şi Eva", unele exemplare din „Cocoş", „Şeful", „Socrate", cum şi bizarele statui reprezentînd „Vrăjitoarele", „Chimera", toate în lemn, fuseseră executate mai înainte şi erau sau în muzee, sau undeva în atelier, mai în umbră.

A urmat o masă, pregătită de artist, aşa cum făcea totdeauna cînd primea un vizitator mai simpatic, şi o conversaţie în legătură cu ceea ce vedeam, conversaţie de cel puţin două ceasuri. Ce izbea din nou în persoana lui Brâncuşi, şi ceea ce îmi lăsase o amintire de neuitat de la prima întîlnire, era nobleţea rustică a înfăţişării sale, supleţea şi preciziunea mişcărilor trupului său rămas vînjos şi tînăr. Cu vremea, părul oarecum hirsut, deşi barba era mai îngrijită, se umpluse de fire albe, ce încadrau un obraz, sculptat parcă în vechi fildeş. Trăsăturile, de o rară nobleţe, erau rezultatul vieţii aproape ascetice pe care o ducea artistul şi meditaţiei care îi umplea tot timpul zilei, fiindcă nu era trăsătură de daltă, în piatră sau lemn, care să nu fie gîndită înainte de a fi pornită. Vorba îi era domoală, clară, lung judecată, ca la ţăranii noştri bătrîni. în acea seară domnea parcă în jurul lui ceva din seninătatea artistului care a ajuns în sfîrşit la adevărul suprem al artei. Indiferent dacă eşti sau nu de acord cu acel adevăr, simţi că momentul e solemn şi demn de memorare. Capetele de statui continuau să se învîrtească, dar mişcarea lor nu ni se mai părea ridicolă. Şi, deodată, în mijlocul acelei conversaţii calme, artistul a devenit pasionat şi violent: Michelangelo este numai carne, declară el, înţelegînd prin acesta preocuparea constantă a aceluia pentru exactitatea muşchiulaturii anatomice. Această caracterizare neaşteptată, exprimată cu un fel de necaz, de dispreţ chiar, m-a impresionat bineînţeles defavorabil. La refleţie însă, mai tîrziu, ea mi-a dat de gîndit. Cine îndrăzneşte să vorbească astfel de unul dintre cele mai mari genii ale omenirii înseamnă că se simte în stare să pună în locul „cărnii" ceva tot atît de important pentru evoluţia artei, însă nou şi diferit. Şi, Brâncuşi putea avea această pretenţie, în acel moment, cînd cea mai mare parte a operei sale în marmură, în lemn şi în bronz fusese executată. De fapt, carnea n-a existat întotdeauna în sculptură; ea apare mai ales de la Renaştere încoace. N-a existat la popoarele de veche civilizaţie şi creatoare de artă ca egiptenii, de pildă, nici la popoarele primitive, la care arta era considerată ca o manifestare magică, bazată pe o anumită mitologie, şi nici în arta populară de pretutindeni. Iar în ce priveşte arta populară a ţării de origine a lui Brâncuşi, sculptorul se hrănise cu ea în copilărie şi în adolescenţă, îi cunoştea toate implicaţiile. Era deci natural ca autorul „Cuminţeniei pămîntului", al „Coloanei infinite" şi al „Pasării măiastre" să vadă în această direcţie viitorul sculpturii. Din această artă populară

a izvorît o mare parte a inspiraţiei sale. De atitudinea sa faţă de temele acestea şi faţă de materialul şi procedeele de execuţie de care se servise poporul mai întîi — şi el mai în urmă, învăţînd de la acest popor — trebuie să ţinem seama dacă vrem să înţelegem motivele adînci ale artei lui Brâncuşi. Şi dacă nu poate să fie vorba de o lipsă de sinceritate la artiştii anonimi, aparţinînd popoarelor care au practicat asemenea genuri de artă, tot aşa nu putem pune la îndoială sinceritatea lui Brâncuşi. Arta lui o putem sau nu admira. Ea nu este didactică; ea este în primul rînd intelectuală şi subiectivă. Iar exemplul lui, frumoasa şi cinstita lui viaţă de artist creator, sînt determinate ca să ne convingă că numai o sinceritate absolută, cu o muncă neîntreruptă de fiecare zi, cu înţelegerea şi cunoaşterea materialului de care ne servim, analizat şi preţuit aşa cum fac adevăraţii oameni de ştiinţă, identificîndu-ne cu aspiraţiile nobile ale vremii noastre, numai aşa vom face o artă serioasă, capabilă să intereseze generaţia noastră şi cele viitoare, chiar atunci cînd nu se poate vorbi de o imitare exactă a naturii, cum e cazul cu sculpturile lui Brâncuşi.

De fapt, nu de mult, după data la care îl vizitasem, Brâncuşi încetează de a mai lucra. Ultimele sale opere, cele două forme de broască ţestoasă, sînt din 1943. Sculptorul care, conform axiomei pe care o repeta adesea, ca regulă în viaţa unui artist demn de o înaltă calificare, crease ca un zeu, poruncise ca un rege şi muncise ca un sclav, de atunci încolo se mulţumeşte să aranjeze socluri la unele statui, să mai şlefuiască altele. Puterea sa inventivă sleise. Curînd se va şi îmbolnăvi, cea mai mare parte a timpului o va petrece în patul din atelierul său, pe care cu niciun preţ nu vrea să-1 schimbe cu unul dintr-o casă de sănătate, cîntînd uneori cîntecele ce-i vin în memorie din tinereţe şi evitînd să vorbească, după cum ne spun martori, decît româneşte.

O fotografie, ultimii ani ai vieţii, ni-1 arată ca un bătrîn cu înfăţişare de înţelept din Extremul Orient, un fel de vraci persan, chinez sau japonez, încadrat de o poartă monumentală, inspirată de arta populară românească si ridicată de el.

JJIMITRIE PACIUREA

în istoria plasticii române, Paeiurea deţine un loc unic. In el se întîlnesc nu numai însuşiri rare, nu numai calităţi care pun în umbră pe ceilalţi contemporani, dar mai aies şi în primul rînd un zbucium tragic, o înfrigurare de tot momentul, care cînd biciuie, cînd paralizează puterea sa creatoare. Nu neliniştea rezultată din nesiguranţa în faţa soluţiilor multiple ale unei probleme esenţiale de ordin estetic sau tehnic, ca la orice artist cu conştiinţa răspunderii, ci cea de ordin metafizic, o ardoare, un tremur intern, o anxietate poate, în faţa problemelor adînci ale vieţii. Nelinişti şi ezitări de ordin tehnic a avut probabil şi el. Dar ele nu apar în mod evident în opera sa de proporţii reduse — ce e drept — şi cam uniformă, decît în faptul că aşa de des îşi schimbă stilul, cum vom vedea. în faţa materiei plastice el nu s-a îndoit, nu s-a întrebat cum o va reduce la ceea ce doreşte, sigur că la urma urmei o va stăpîni. în faţa subiectului el însă se întreabă, căci vrea să-1 încarce cu toată tulburarea sufletului său. îşi face despre lume şi om, despre destinul lui şi al semenilor lui o idee proprie şi, solitar şi meditativ din fire, incurabil misogin, el caută să pună în pămînt, în piatră sau în bronz concepţiile

sale, triste şl nu prea bine lămurite. Este ceva romantic şi nebulos în spiritul turmentat al acestui sculptor, care, dacă ar fi fost mai cultivat, trăit în alt mediu decît cel plat şi neînsemnat în care s-a mişcat mai toată viaţa, ar fi putut lăsa o operă, nu numai tot aşa de excelentă, cum e cea rămasă de la dînsul, ci cu o semnificaţie mult mai înaltă.

Din aceste meditaţii şi solilocuri au ieşit acele bizare himere. El are ambiţia să creeze noi tipuri, se zbate, îşi petrece vremea desenînd fel de fel de asemenea fantasme — unele din aceste desene numărînd cu sutele, superioare realizărilor în sculptură —, dar în fond nu ajunge niciodată la ceva deplin mulţumitor, se repetă mereu, cu mici variante.

O întreagă familie spirituală de artişti aparţine grupului, al cărui şef incontestabil este Michelangelo. Paciurea ţine şi el de acest grup, prin multe din însuşirile sale. Pe cînd titanului, ca om desăvîrşit al Renaşterii, nu-i lipseşte nimic şi nimic nu-i este străin din ce este omenesc, după versul latin, căci el simţise şi gîndise tot ce poate simţi şi gîndi o fiinţă umană; mai mult încă, luase atitudine faţă de concluziile la care ajunsese simţind şi gîndind, trecînd adică prin temperamentul său impresiile şi ideile provocate de lumea exterioară, Paciurea se ţine, timid şi înfricoşat, la pragul acelei lumi. Michelangelo se manifesta nouă în toată splendoarea geniului lui şi el zbuciumat şi neliniştit, în „Moise", în „Profeţi", în „Sclavi", în „Coborîrea de pe Cruce", în „Plafonul Sixtinei", pe cînd Paciurea nu reuşeşte să-şi făurească decît imaginea himerelor. Aici se vede, dacă mai era nevoie de asemenea demonstraţie, mai elocvent decît prin oricare altă probă, ce înseamnă cultura şi inteligenţa pentru un artist atunci cînd, prin împrejurări vitrege, cum era cazul cu Paciurea, cineva este lipsit de ele.

Fără a merge pînă la Michelangelo, a cărui personalitate nu e bine nici măcar ca un exemplu inaccesibil să fie citată, un alt artist, francez de origine, prezintă şi el oarecare similitudine de temperament şi de fire cu Paciurea. Este vorba de pictorul delicat şi de gravorul cu o aşa de bogată şi plină de enigme fantezie, Odilon Redon. Dar şi acestuia, cultura şi ambianţa intelectuală şi morală în care trăia îi deschid atît de vaste orizonturi, — tot în domeniul visului — la care lui Paciurea, din nefericire, îi este interzis să aspire. Cei cîţiva ani petrecuţi în Paris, poate şi acolo retras şi singuratic, cum va fi apoi la Bucureşti, nu pot îndrepta lipsurile sculptorului, rezultate dintr-o origine modestă şi o cultură extrem de fragmentară, în afară bineînţeles de cea strict profesională pe care o poseda pe deplin.

S-a născut în 1875, într-o familie de oameni săraci. Primele studii speciale le face la Şcoala de arte şi meserii din Bucureşti, ca mare parte dintTe sculptorii noştri. Rezultă de aici că intenţiile sale nu erau la început să devină un artist, ci un meseriaş cu un oarecare lustru de artist. El era, adică, nu destul de conştient de talentul cu care fusese dotat şi nici prea ambiţios. în aceste condiţii, ca şi ceilalţi care se găsiseră în aceeaşi situaţie, s-ar fi putut pierde, dacă cineva cu autoritate nu s-ar fi ocupat de aceşti elevi mai răsăriţi, nu le-ar fi deschis ochii şi condus primii paşi, pentru a-i face să părăsească o şcoală cu învăţătură practică, pentru alta în care se educau sculptorii. în cazul lui Paciurea ajutorul i-a venit.de la Hegel, care din 1891 era profesor la Şcoala de meserii ale cărei cursuri erau frecventate de tînărul artist. Graţie acestui om luminat şi generos, Paciurea poate să se formeze, să cîştige acea îndemînare practică, acel dar de tratare al materialului, care se vor perfecţiona în contact cu Parisul, dar care erau dobîndite într-o mare măsură, chiar înainte de a părăsi ţara. Tot Hegel îi procură, prin stăruinţa lui, bursa pentru străinătate. Aceasta trebuie să se fi întîmplat prin 1895, 1896. Prin urmare, către 1900, la vîrsta de douăzeci şi cinci de ani sau ceva după această dată, Paciurea ştia tot ce se putea învăţa de un om cu temperamentul său, gelos de independenţă şi greu adaptabil.[1]

Cei care s-au ocupat cu viaţa lui Paciurea ne dau asupra lui foarte puţine date precise. De aceea ptnă azi ne e greu să ştim cînd termină el şcoala din Bucureşti, cînd obţine bursa pentru Franţa, cînd pleacă la Paris şi cînd se întoarce în ţară. Asupra tuturor acestor date nu se pot face decît supoziţii, arhiva Şcolii de artă fiind aproape toată distrusă. (N.a.)

Dar şederea timp de patru ani în capitala Franţei, într-o vreme cînd gloria lui Rodin întuneca pe cea a tuturor sculptorilor contemporani, nu este fără efect asupra evoluţiei lui Paeiurea. Doi sînt mai ales artiştii ale căror ecouri, e drept inegale, se simt la început în opera sa. Âl lui Rodin, cu prestigiul său imens, deşi poate mai puţin vizibil ca la Brâncuşi, care se găsea la Paris cam în aceeaşi vreme, al unui artist italian, mult mai neînsemnat ca Rodin, dar care a avut o epocă de mare răsunet şi a trecut multă vreme ca cel mai „impresionist", deci într-un fel ca şi cel mai „modern" dintre sculptori; el trăia şi lucra în mijlocul Parisului şi era adesea citat cu elogii, poate mai mari decît merita, de criticii vremii: Medardo Rosso. Capul de copil semnat de Paeiurea, una din primele sale lucrări azi la muzeul Simu[1], aşa de delicat estompat, aşa de voluntar nesigur în conturul lui şi aşa de gingaş, nu s-ar putea explica, cred, fără o cunoaştere din partea compatriotului nostru a operelor artistului italian, lăudate şi medaliate în expoziţiile Parisului. Acelaşi lucru s-ar putea spune şi despre busturile de copii ale lui Brâncuşi însuşi, care şi el a putut primi unele sugestii de la sculptorul italian, în prima sa perioadă de contact cu lumea artistică din capitala Franţei.

Aş fi tentat să cred că nici opera lui Brâncuşi n-a rămas fără influenţă asupra lui Paeiurea, deşi cei care l-au cunoscut mai intim pe acesta ne spun că niciodată n-a fost preocupat de ceea ce celălalt român lucra şi gîndea, în mijlocul centrului prodigios în care se stabilise. Totuşi, cum s-ar putea atunci explica, între producţiile ultime ale lui Paeiurea, acele ghemuri şi noduri informe de membre umane, pe care pasiunea sau un sentiment paroxistic de durere le-a încurcat în aşa fel, încît formele lor antonimice au devenit de nerecunoscut — deşi pasiunea este tocmai ceea ce este mai străin la Brâncuşi, acel interpret imperturbabil al ideilor —, sau masca „Cugetării", încruntat şi sever simbol, aşa de aproape de unele lucrări ale lui Brâncuşi.

Evident, aceste delicate şi misterioase chestiuni de influenţă, schiţate aici, sînt simple supoziţii, pînă cînd

1 Actualmente în Muzeul de artă al Republicii Socialiste România. (N.a.

0 analiză amănunţită a datelor ne va arăta în mod precis care era situaţia reciprocă a celor doi sculptori, deşi, cu mijloacele de reproducere ce există azi şi cu înmulţirea prin expoziţii a posibilităţilor de cunoaştere, nu e nevoie de un contact direct, amical, pentru ca să se ajungă la o anumită înrîurire a unui artist asupra altuia. Totuşi, o stabilire bine definită a anilor la care o operă a văzut lumina este necesară, căci altfel riscăm să explicăm un fenomen în mod invers de cum el s-a întîmplat în realitate. Să nu uităm însă că totul e nuanţat în astfel de probleme, căci rareori „cazul" estetic se prezintă cu o evidenţă aşa de incontestabilă, încît în faţa ei orice altă presupunere să trebuiască să dispară.

Prima operă cu adevărat semnificativă, cu care Paeiurea se prezintă publicului de la noi, este „Gigantul"[1]) la care artistul lucrează multă vreme înainte de a o expune în 1906. Ea s-ar putea reclama de la Rodin, pe care compatriotul nostru îl admira profund, adică de la sentimentul şi forma unora din statuile acestuia, „Gînditorul" de pildă, ori „Adam". Direct însă, sau poate la sugestia operei lui Rodin, ea ne duce mai sus şi mai departe, adică la Michelangelo. Şi de ce această apropiere ne-ar mira? N-am spus oare cît de mare era înrudirea de fire, de temperament şi, grosso modo, de concepţie a vieţii între genialul florentin şi Paeiurea? Ei simt la fel forma şi nu concep, de altminteri ca şi Rodin, că ea ar produce maximum de efect decît încălzită de la interior de sentimente paroxistice, care încordează muşchii, încleştează membrele, dînd mişcare de torsiune întregului, rupînd în mai multe secţiuni axa sub care apare un trup, îndoindu-1, uneori frîngîndu-1. Dar, după cum ştim, în artă nu e destul să doreşti pentru a ajunge ia o realizare semnificativă. Şi aici infernul este pavat cu bune intenţii. Valoarea lui Paeiurea constă în faptul că, dintr-odată, fără nimic anterior de mare importanţă, care să ne facă să bănuim măcar forţa puterilor sale, el ne dă nu una din operele capitale ale sculpturii româneşti, ci poate opera capitală. Nimic, înainte de el, şi nimic după el nu se poate compara ca plinătate a

[1] Sculptura se afli în prezent la Muieuî 4s Artă al Republicii Socialiste România (N.a)

formelor, ca impresie de monumentalitate şi grandoare, ca echilibru între intenţie şi execuţie, cu această lucrare de mare stil, din nefericire fără urmare în plastica noastră.

Cum ajunge Paciurea, abia venit din străinătate, sărac şi obscur, să capete o comandă atît de importantă?'în opera desenată a artistului, există nenumărate studii de corpuri de atleţi, întregi sau fragmentare, de o calitate a execuţiei excepţională, pornind de la aceeaşi viziune plină de grandoare. Ele constituiau, pentru îm ochi experimentat, obişnuit să descifreze asemenea elemente grafice, o probă despre felul însuşirilor tînărului sculptor, despre sentimentul eroic al formei ce afecţiona, despre stilul ce ar putea el urma spre a da fiinţă operei ce se cerea aşezată la intrarea grotei din parc. Este sigur că nu i-a lipsit nici sprijinul lui Hegel, artist ascultat în lumea celor ce hotărau comenzile, şi cu mare prestigiu. Faptul îmbucurător, şi date fiind moravurile noastre, puţin surprinzător, este că de data aceasta alegerea se opreşte asupra sculptorului cu adevărat cel mai potrivit. Opera convenea exact temperamentului şi sensibilităţii sale şi el ne-a putut da astfel în plină tinereţe, floarea supremă a talentului său.

Succesul acesta nu puţin a contribuit ca, în 1909, Paciurea să fie numit profesor la catedra de sculptură de la Şcoala de arte frumoase din Bucureşti, după un concurs care s-a prelungit, cum se prelungesc uneori la noi asemenea probe timp de doi ani. Celălalt concurent, dacă este să ne bazăm pe cele afirmate de un biograf al sculptorului, era Fritz Storck. Acesta se găsea, încă din 1906, printre profesorii şcolii, la o altă catedră, cea de desen şi de modelaj. Pe bună dreptate, comisia s-a găsit într-o mare încurcătură. Unul dintre candidaţi îi era cunoscut, dăduse dovezi despre însuşirile sale didactice, se arătase un element util şcolii, cum am văzut. Celălalt, tînăr, focos, poate cu însuşiri şi mai înalte, şi mai originale ca artist, cu ceva care în ochii unora putea trece drept o expresie a geniului, avea pentru el impresia produsă de „Gigantul" unanim admirat, şi sprijinul profesorului pensionat, al lui Hegel. Paciurea a cîştigat concursul şi admirabilele sale calităţi de practician, darul înnăscut, incontestabil, de sculptor a putut servi

de exemplu elevilor, i-a animat, i-a întărit, poate, în momentele lor de îndoială. Ca profesor însă, din punctul de vedere strict didactic, dată fiind activitatea ulterioară a unuia şi a altuia dintre cei doi concurenţi, felul de viaţă al lui Paciurea, caracterul său, ideile sale despre rolul şi acţiunea unui şef de atelier, mă îndoiesc că el reprezenta exact ce trebuia unei şcoli fără o lungă tradiţie, în care a lipsit adesea spiritul de ordine şi disciplină, în care profesorii au făcut numai ce le dicta conştiinţa, nu totdeauna exigentă, şi dacă, în acest caz, Storck n'-ar fi fost mai potrivit.

De altfel, este uşor şi inutil să acuz pe un artist că n-are cutare sau cutare dispoziţie, cînd el are evident altele. Şi tendinţa de a opune lui Paciurea pe Fritz Storck este şi nedreaptă şi lipsită de temei. Storck n-a lăsat nici o operă monumentală strălucită zic unii, pe cînd primul a produs „Gigantul", infinit superior, incontestabil, celuilalt „Gigant", lucrare a celui de-al doilea. Dar nici Paciurea, după această statuie n-a mai realizat nimic de asemenea proporţii, în afară de cîteva proiecte: unul pentru un monument al Unirii, a cărui parte superioară este plină de acea ardoare ce ne apare ea trăsătură caracteristică a talentului său, dar al cărui soclu n-are nimic prin care să ne impresioneze, fiind o friză de figuri ce se ţin de mînă, neînsemnată şi nesculpturală; celălalt, pentru a glorifica pe Eminescu, imaginează ceva turmentat, puţin clar, de un dramatism ieftin, făcînd un efect deplorabil, cam prea teatral, amintind de unele sculpturi ale decadenţei alexandrine sau de faimoasele reliefuri, celebre prin lipsa de măsură şi de gust a autorilor lor, de la monumentul lui Victor Emanuel, de pe Capitol, la Roma. Un detaliu sau altul ne uimeşte, desigur, luat în parte. Ici şi colo străbate un suflu eroic, cu reminiscenţe de la Rodin. Ansamblul însă este un lucru ratat, confuz, lipsit tocmai de monumentalitate, în care şi ce e bun dispare, înecat în clocotul intutil al valurilor de muşchi în mişcare. Putem oare acuza pe Storck, care a fost un modelator de o precizie şi de o vigoare exemplară uneori, alteori rămînînd tot aşa de precis, suav şi de o senzualitate delicată, că n-a lăsat mari monumente? Rodin însuşi, genialul Rodin, a lucrat toată viaţa la

„Poarta Infernului", din care ne-au rămas cîteva fragmente ce, luate izolat, se pot măsura cu cele mai renumite sculpturi din lume, dar care, ca tot, este nereuşit, de un romantism bolnav, încărcat peste măsură de fel de fel de figuri parazitare, ca un frontispiciu romantic de Celestin Nanteuil, şi, desigur, nedemn de reputaţia unui asemenea artist. în acelaşi timp, Albert Bartholome, un spirit mai echilibrat şi mai stăpîn pe sine, calm, cu o cultură, şi generală şi profesională, poate mai variată, care nu se sfiise să-1 studieze pe Canova, atunci cînd clasicismul era batjocorit, şi care simţise tot efectul ce se putea obţine cu acele procesiuni funerare ce se îndreptau, la monumentul Arhiducesei din Viena, spre intrarea piramidei unde era aşezat coşciugul, dar care nici pe departe nu poseda geniul dramatic şi plastic al lui Rodin, imaginează şi reuşeşte dintr-odată „Monumentul morţilor" de la cimitirul Pere Lachaise, ce-i asigură nemurirea. Iar Despiau, nu numai un mare portretist azi, dar sculptor demn, pentru acest gen de opere, de a fi comparat cu cele mai ilustre personalităţi din toată istoria portretului, îndată ce încearcă altceva, un simplu nud în picioare, de pildă, rămîne cu totul inferior sieşi. De aceea nu mi se pare drept să punem astfel problema, căci fiecare dintre aceşti doi sculptori, Paeiurea şi Storck, şi-a servit cu demnitate şi cu talent ţara. Geloziile personale n-au ce căuta, cînd avem să judecăm doi însemnaţi sculptori, fiecare excelent în domeniul său, mai ales cînd ei nu mai sînt printre cei vii.

Se pare că bucata care i-a asigurat lui Paeiurea succesul la concursul pentru obţinerea catedrei de sculptură de la Şcoala de arte frumoase a fost portretul fratelui său, expus în 1908 la Tinerimea Artistică, azi la Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România.

Paeiurea, portretist de cel mai elocvent talent, a făcut busturi mai atrăgătoare, a pus în ele o dulceaţă, un sentiment adine de simpatie omenească şi de înţelegere, cum ar fi cel al lui Luchian, sau ceva enigmatic, o atmosferă de vis, pe care poate n-o avea modelul, ca în cel al „Soţiei lui Bogdan-Piteşti". Altă dată, ca în capul lui Obedenaru, el evită orice contur prea precis, păstrînd totuşi arhitectura cutiei craniene şi a feţei, pe

care o îmbracă, ca într-o stofă prea largă, cu pielea moale, zbîrcită, îmbibată parcă pe dedesubt cu lichid, mască mobilă, în care n-a rămas solid plantat decît nasul, şi-care prin transformări succesive uşor ar deveni un cap de satir.

Niciodată însă el n-a modelat mai sigur, n-a desenat mai precis detaliile din configuraţia unei feţe şi n-a avut un ochi mai pătrunzător pentru raportul dintre diversele amănunte între ele şi cu întregul, ca în bustul fratelui său.

O altă serie de portrete, în care se resimte arta de practician a lui Paeiurea, este cea în care, mai mult după documente decît după natură, el este chemat să realizeze imaginile cîtorva oameni de ştiinţă sau însemnaţi politicieni ai ţării: Haret, Petre Poni, tatăl pictorului Stoenescu şi alţii. Din cînd în cînd, el invită să-i pozeze pe unii prieteni, ca un omagiu adus amiciţiei, sau pentru că figura lor avea în ea ceva interesant, potrivit să fie prins în piatră sau, mai adesea, în bronz. El devine astfel unul din sculptorii noştri cei mai cu vază, căruia direcţia Teatrului Naţional i se adresează, tot pentru nişte portrete, de mărime supranaturală, de dramaturgi vechi şi moderni pentru foaierul acelui teatru. Nu sînt, nici pe departe, ceea ce artistul a executat mai cu atenţie, cu excepţia lui „Ibsen". Poate că nici acesta nu e destul de studiat. El este însă decorativ, atrăgîndu-ne privirea prin acel contrast dintre faţa liniştită, aproape dominatoare, ieşind ca o insulă din marea agitată a părului de pe cap şi din jurul feţei. în cîteva trăsături energice el a izbutit să sugereze autoritatea morală de care se bucura cunoscutul dramaturg asupra tuturor celor din jurul său. Şi, trecînd de la autorii de piese la interpreţii lor cei mai renumiţi, tot în acest stil supranatural, dar expeditiv, îi vom avea pe „Nottara" şi pe „Brezeanu". „Beethoven" aparţine aceleiaşi categorii.

Totuşi, deşi deosebite prin calitate, stilul în toate aceste opere este unitar, cu excepţia poate a capului de copil de la Muzeul de Artă al Republicii, a portretului lui „Obedenaru" şi a „Capului de satir". I se comandă însă artistului un monument funerar pentru cavoul familiei

Stolojan, la Bellu. Aceasta se întîmplă cam în primii anf după întoarcerea sa în ţară, aproximativ în aceeaşi vreme cînd el era preocupat ori chiar executa „Gigantul". Este epoca în care mulţi dintre artiştii noştri sînt preocupaţi de tradiţia naţională, de nevoia de â lega prezentul de trecut, şi în arhitectură, unde teoriile lui Mincu găsiseră atîţia ascultători, şi în alte ramuri ale artei. Paciurea imaginează şi el o transpunere a frescei dia bisericele secolelor anterioare în sculptură şi se opreşte la tema „Adormirii Maicii Domnului". Este vorba de una din scenele cele mai dramatice şi mai pline de mişcare şi de emoţie din biserica noastră, scenă populată de o mulţime de personaje,deci cu atît mai greu de redat cu mijloacele de care dispune sculptura. în realitate, el consideră că este suficient să se oprească la personajul principal. Reprezintă deci numai Fecioara, întinsă pe un pat; este liniştită, smerită, cu mîinile încrucişate pe piept, cu capul puţin întors spre privitor, dar cu trupul văzut din profil, dispărând, aproape inexistent ca volum, sub veştmîntul amplu şi greu[1].

Am spus că nu cunoaştem data exactă a acestei încercări interesante de fuziune, nu numai a două stiluri, ci a două arte. Ea ar putea fi terminată cam în acelaşi timp în care şi Fritz Storck era preocupat de o problemă identică, de executarea celor patru evanghelişti, destinaţi tot unui monument funerar. Din punctul de vedere decorativ, şi nu plastic, Paciurea dă o soluţie mai personală, sacrificînd tocmai însuşirile prin care opera sa de sculptor ar fi trebuit să se impună. Dar această transpunere directă a unei teme văzută pictural nu putea avea nici un viitor. Storck, mai practic, îşi dă seama că sculptura se cuvine să rămînă în limitele pe care i le impune însăşi natura ei, nu trebuie să facă sacrificii. De aceea „Evangheliştii" săi constituie ceva cu mult mai sculptural decît „Adormirea Maicii Domnului".

Dar, ce este mai ciudat, cînd se aminteşte numele lui Paciurea nu la aceste opere remarcabile, în care marele său talent şi excepţionala sa îndemînare de practician sînt imposibil do negat, ne duce gîndul. Amintirea lui

1 Actualmente »e află la Muzeul de Artă al Itepublieii Socialii te Rşmirnia. (N.a)
*

Paciurea este legată de seria numeroasă şi variată a „Sfincşilor" şi a „Himerelor". Personificările vechilor religii orientale au găsit în sufletul acestui—chinuit de gînduri — sculptor român un teren propriu ca să se înmulţească, căpătînd formele cele mai neaşteptate şi mai stranii, înghesuindu-se ca nişte larve în imaginaţia lui, alungîndu-se una pe alta, pînă ce, de la nişte făpturi încă plastice devin nişte arătări cu trupuri de şerpi şi de şopîrle, păstrînd din forma lor umană numai capul, uneori sînii, şi atît. Aşa se ajunge de la „Cugetare" şi de la „Sfinx", făcut să îngrozească pe cel ce i se găseşte în faţă şi care aşteaptă tremurînd întrebările pe care i le va pune această fiinţă crudă şi atotştiutoare, prin „Zeul Războiului", la „Himerele" cu trupuri de bufniţă, de şavpe ori de mormoloc, avînd picioare de om ori de leopard, la „Himera Văzduhului".

Evul mediu inventase tot felul de monştri şi-i utilizase ca elemente decorative, însă necesare artihecturii. Jgheaburile acoperişului catedralelor aveau adesea forma unor balauri îngrozitori, prin a căror gură se scurgea în torente apa, într-un climat nordic, deci cu multă ploaie, de pe întinsul acoperiş al unei biserici ce ocupa mii de metri pătraţi. Ideea „Himerelor" i-a putut veni lui Paciurea şi pe această cale. Mai probabil însă că ea este un produs propriu, un efect al visurilor sale stranii de solitar. Din amintirea celor cîteva date din mitologie, din cea a monumentelor văzute în timpul şederii în apus, combinate cu reflexiile sale tragice asupra rolului femeii şi destinului omului, a ieşit din fantezia acestui sculptor turmentat şi trist turma himerelor, ale căror forme devin din ce în ce mai puţin sculpturale. Şi paradoxul individualităţii sale este că el, făcut ca şi Brâncuşi să fie un creator de volume bine echilibrate şi expresive şi de trupuri atletice, se mulţumeşte să modeleze nişte viermi cu picioare de fiară şi cu capete de femeie.

Cînd îşi mai aduce aminte că rolul său este să lase după sine tipuri umane, poate, cum am presupus, şi sub influenţa lui Brâncuşi, el modelează mici figuri, pe care le toarnă în bronz, de personaje vag umane ce frîng, sub impresia unei dureri supraumane, trupul lor de om-şarpe, ori altele, pe care comentatorii le botează după plac:

cînd „Himere", cînd simplu „Statuete", dintre care una este în posesia mea. Trebuie să adaug totuşi, fiindcă vorbesc de posibilitatea influenţei lui Brâncuşi, că pe cînd ilustrul sculptor oltean este o natură optimistă, stăpînă pe sine, sigură, dominînd subiect şi materie, fire sănătoasă de ţăran conştient de ce vrea şi de mijloacele prin care să-şi ajungă scopul, Paeiurea este totdeauna dominat de o putere sau de un sentiment lăuntric, aproape maladiv, poate şi din pricina felului de viaţă ultim ce ducea şi a exceselor de alcool, fel de viaţă pe care voinţa sa slabă nu-l mai poate nici domina, nici măcar atenua. De aici natura suprem lirică a artei sale care, în afară de desen, practicat pînă în ultimii ani ai vieţii, apare din ce în ce mai rar în public.

în 1927 i se acordase premiul naţional de sculptură. Moare cinci ani mai tîrziu, în 1932, la vîrsta de 57 de ani.

Mare parte din opera sa, cum am spus, ca şi cele mai multe desene, erau atunci expuse la Muzeul Toma Stclian.

GHEORCHE ANGHEL

Sculptorul Angliei a trecut de 50 de ani[1]. E natural ca, la această vîrstă, să-şi arunce ochii îndărătul său şi să se întrebe care e rezultatul activităţii sale de pînă acum, cu ce a contribuit el la mişcarea artistică din vremea noastră ? La această legitimă întrebare răspunde expoziţia de astăzi şi răspund cei care îi cunosc opera şi o admiră.

S-a născut în 1904, la Turnu-Severin. E oltean, aparţine acelei provincii româneşti care, în mod colectiv, s-a semnalat prin creaţiile de artă populară cu care mai mult şi mai pe drept se mîndreşte ţara noastră. Şi nu cred să fie o simplă întîmplare că tot din această parte a ţării, dintre cei care de sute de ani au fost obişnuiţi să-şi făurească fiecare obiect uzual, nu numai de o formă armonioasă, dar şi plăcut ochiului prin culoarea sau ornamentele ce-l decorau, s-au ridicat artişti ca Aman în pictură, ca Brâncuşi şi ca Angliei în sculptură.

Conştient de dispoziţiile sale, de vocaţia sa veritabilă, el se înscrie la Şcoala de arte frumoase din Bucureşti, unde îl are profesor pe Dimitrie Paeiurea. Acest mare

[1] Cuvînt Înainte la catalogul expoziţiei Gheorghe Angliei 1956, Sfatul popular al Capitalei — Secţiunea Culturală

sculptor al nostru a putut sa nu fie un pedagog ideal. El a ştiut însă, prin opera sa, să inspire celor cu care a venit în contact respectul pentru arta pe care o practica şi admiraţie pentru însuşirile sale de sculptor, elemente educative poate mai efective în determinarea direcţiei unei cariere de tînăr decît lecţiile cu privire la modelaj. Nu s-ar putea spune că romantismul, uneori excesiv şi exacerbat al profesorului, s-a transmis elevului. Totuşi, ceva din preciziunea, din ascuţişul observaţiei şi din frumuseţile desenului unui cap modelat de Paciurea constatăm şi în arta lui Angnel.

După Bucureşti, Anghel, doritor de o învăţătură mai înaltă, intră la Şcoala de arte frumoasp din Paris, unde principalul său profesor a fost Ântoine Injalbert. Atunci cînd ia contact cu acest maestru, el era destul de format şi de stăpîn pe gîndurile sale ca să nu fie influenţat de arta şi de teoriile acestui profesor bun, dar în complexul vieţii artistice din vremea sa, mai degrabă o stea de a doua mărime. Parisul însă, unui om atît de doritor să creeze şi atît de dotat cum era Anghel, îi oferea şi alte posibilităţi de cultivare generală şi profesională: muzeele sale, adică Luvrul şi Luxemburgul, primul cu cei mai vechi sculptori, cel de al doilea cu floarea producţiei contemporanilor, şi expoziţiile anuale. Aici, mai ales, se găseau sculptorii cu care fiecare artist doritor să progreseze dorea să se măsoare. Rodin murise de mult. Amintirea sa umplea însă cu ecoul ei sonor atelierele, şi ale celor mai în vîrstă, şi ale celor mai tineri. Bourdelle, nici el nu apărea prea des în Saloane, cu puţin înainte de anul morţii sale, în 1929. Locul acestor doi mari corifei fusese ocupat de alţii mai tineri, care la rîndul lor preocupau opinia publică: Maillol şi Despiau. Despre ei, toţi amatorii vorbeau cu deosebită admiraţie. Mai ales în ce-l priveşte pe Anghel, Despiau merită să ne reţină atenţia, căci între ei doi se poate vorbi de oarecare afinitate. Nu e vorba de asemănări provenite din sugestii exercitate de francez asupra românului, ci de ceva mult mai subtil, mai adînc şi mai complex, de dispoziţii sufleteşti şi de o sensibilitate care face din ei doi membri ai aceleiaşi familii spirituale. Dacă ar fi să rezum ceea ce gîndesc despre Anghel într-o frază, aş putea spune că nimeni la noi n-a dus mai departe, n-a analizat mai cu îndemînare şi cu o mai ascuţită pătrundere ceea ce ascunde o fizionomie de femeie, ca. Anghel. Aşa a făcut şi Despiau, la francezi. Şi pentru că sensibilitatea acestor doi artişti are elemente comune, rezultatele la care ajung în faţa unui model care-i interesează sînt asemănătoare. Cu o mică deosebire totuşi la Anghel, la care vibraţia este mai puternică, mai prelungită, sentimentul în faţa modelului se complică cu un element de evidentă sensualitate, care apare mai puţin la Despiau, sau care nu se simte tot aşa de lămurit.

încă din timpul şederii sale la Paris, Anghel ajunge să se impună celor care se interesau de sculptură; şi aşa grupează în jurul său cîţiva sculptori mai tineri, care caută să profite de talentul şi de experienţa sa de pînă atunci. După cîţiva ani el se întoarce în ţară, unde se prezintă opiniei publice în mai multe expoziţii personale, foarte remarcate, şi la saloanele oficiale.

Expoziţia care se inaugurează astăzi nu cuprinde nici pe departe majoritatea lucrărilor lui Anghel. într-o epocă în care vedem, spre surprinderea noastră, sculptori terminînd în cîteva luni un monument de mari proporţii, acest artist exigent şi conştiincios nu se declară mulţumit decît după lungi şi numeroase şedinţe, pentru fiecare cap, bust sau relief ce întreprinde. El este în acelaşi timp foarte sever cu el însuşi şi respectuos faţă de arta pe care o serveşte, cu o pasiune şi o modestie demne de toată lauda.

Nu găsim în expoziţia sa, de pildă, bustul maestrului Enescu. Ceea ce se expune este totuşi o fericită selecţie, în care apar calităţile principale ale artistului: pătrunderea psihologică a unui model, execuţia nu numai îngrijită, ci rafinată, proprie să ne facă să ajungem pînă la cele mai ascunse cute ale sufletului, graţie în poza unei statui, simţul pentru o compoziţie interesantă, în grupele de două personaje, compoziţii pe care le simţim echilibrate şi capabile să fie mărite la mari proporţii, să devină un monument impresionant.

Expoziţia de acum, organizată de Sfatul popular al Capitalei, constituie recunoaşterea talentului unui artist de seamă al vremii noastre, care se integrează desăvîrşit în mişcarea artistică şi face cinste ţării care l-a născut. Nu ne îndoim că expoziţia va avea cel mai fericit efect asupra activităţii viitoare a sculptorului şi că Anghel, cu şi mai multă rîvnă ca pînă acum, ne va da operele pe care le aşteptăm de la dînsul.

ARTĂ MEDIEVALA ŞI ARTĂ POPULARĂ

PROBLEME ROMÂNEŞTI DE ARTĂ ŢĂRĂNEASCĂ

Arta ţărănească este una din formele cele mai misterioase ale manifestărilor omului în societate. Mai toate întrebările pe care ni le punem asupra originii ei, asupra condiţiilor ce pot întări sau slăbi impulsurile ce-i dau naştere, asupra împrejurărilor în care acestea apar, se perfecţionează şi se transmit, atît tehnicile de care se servesc ţăranii, cît şi motivele adoptate pentru decorarea obiectelor uzuale, asupra valorii magice, sau simplu ornamentale a acestor motive, asupra, mai ales, a chestiunii aşa de controversate a raportului dintre arta satelor şi cea cultă, au rămas pînă astăzi fără un răspuns hotarîtor. Pricina trebuie căutată nu numai în faptul că mai fiecare cercetător dă acestor fenomene explicaţia singură care-i este mai familiară, ignorîndu-le pe celelalte, sau neţinînd seama de ele, dar şi pentru că, pe de o parte, atunci cînd e vorba de arta populară, lucrăm cu noţiuni nu deplin lămurite, a căror sferă este destul de elastică, iar pe de alta, obiectele ce ni s-au păstrat, cele ce mai pot fi studiate, sînt relativ foarte recente. Nu trebuie încă să pierdem din vedere împrejurarea că

Un examen al acestor obiecte, *in.* timp şi în spaţiu, nu" s-a întreprins decît de puţină vreme şi în mod cu totul sporadic.

Lumină nu se va face decît cu încetul şi după anchete din cele mai migăloase. Ce se poate afirma de pe acum este că problemele, toate, sînt complexe, încîlcite şi adesea susceptibile de mai multe interpretări, încît rare sînt acele care să admită o singură soluţie. Cei ce îşi imaginează altfel situaţia riscă să întunece uneori aspectele cele mai interesante ale fenomenelor, să reducă în mod arbitrar eîmpul în care ele se pot urmări. De aceea, în această delicată materie, atitudinile extreme sînt deopotrivă de nesatisfăcătoare şi chiar primejdioase.

N-am intenţia, în comunicarea de faţă[1] să reiau de-a capul analiza nici uneia din problemele mai sus enumerate, deşi ele îmi par esenţiale pentru priceperea artei noastre ţărăneşti. Aş vrea să mă opresc însă la două chestiuni mai speciale, privind în primul rînd producţia unor regiuni destul de bine limitate, dar, la rigoare, cu aplicaţiuni mai vaste şi mai îndepărtate:

1. Care este locul pe care-1 ocupă broderia sau alesătura pe cămaşa ţăranului sau pe iia ţărăncii şi dacă această dispoziţie a ornamentelor ne este proprie dintru început, sau apare şi la alte neamuri.

2. Cum se explică originea a două din cele mai curioase repertorii de motive şi a termicelor prin care ele se execută, unele în ceapse sau căiţe, adică în găteala de cap a femeilor din Banat şi din regiunile ardelene învecinate, altele în cusăturile pe muchia cutelor, care apar curent în Haţeg şi chiar în preajma Sibiului, cusături adoptate spre a permite trecerea de la o fîşie largă de stofă, cum ar fi o mînecă sau un piept de cămaşe, la una îngustă, cum ar fi o bentiţă de mînecă, la un guler, la un volan din jurul gîtului sau de la extremitatea de jos a mînecii.

Dacă prima parte a comunicării este menită să ne arate legătura ce a putut exista, în trecut, între regiuni destul de depărtate între ele, cea de a doua va arunca, sper, o oarecare lumină asupra chestiunii, de o importanţă capitală pentru cine studiază originea artei poporu-

[1] Comunicare. Analele Academiei Române. Memoriile secţiunii Literare, Seria III, Tom. IX (1938-1940), Bucureşti, 1941.

lui, a raportului dintre producţia anonimă şi colec* tivă, ieşită din colaborarea tuturor celor ce locuiesc în mediul sătesc, şi arta mare, adică cea ieşită din mîinile unor artişti cultivaţi, care se cunosc pe nume, sau cea provenită dintr-o modă trecătoare, urmată într-o anumită epocă de tîrgoveţi, modă care a dispărut la aceştia, dar care s-a menţinut încă multă vreme la sate, chiar departe de locul unde ea luase naştere[1].

Cămaşa ţăranului şi mai ales iia ţărăncii este partea principală a costumului lor de toată ziua. La bărbat, ea este, natural, de o formă mai simplă şi numai în mod excepţional împodobită cu broderii sau alesături. în orice caz, chiar şi atunci, cusătura e mult mai discretă, mai redusă decît pe iia nevestei. în costumul acesteia iia ţine însă loc de fustă şi de bluză, îndeosebi vara. O fotă, dintr-o bucată sau din două părţi separate — în acest caz de forma unor şorţuri în faţă şi în spate, şi purtînd numele de opreag sau de vîlnic —, o maramă sau o „cîrpă" pe cap, un brîu sau nişte bete, care strîng mijlociii, iată în rezumat portul zilelor de lucru. Variaţia în culori, în puncte şi în motive de la o regiune la alta — ceea ce ne îngăduie să determinăm cu destulă precizie provenienţa unei cămăşi brodate—rîurii, mai ales în trecut, cînd lumea era mai păstrătoare, de tradiţii aşezaţi mereu în acelaşi loc: pe piept, adică de-a lungul bustului, unde ocupă o suprafaţă întinsă şi unde apar motive de un desen riguros şi bătător la ochi; în jurul gîtului, pe guler, şi de-a lungul gurii cămăşii; pe umeri (în grupe transversale) , însoţite la partea de sus a mînecii de o bandă de culoare deschisă şi de un desen mai strîns în tonul chiar al iei (încreţul); de-a lungul mînecilor, uneori mai largi înspre extremitatea lor inferioară, alte ori mai strînse printr-o bentiţă; jos, la poalele cămăşii, adică deasupra glez-

[1] Aceste chestiuni Ia noi au fost discutate de prof. Iorga în: „L'Art populaire en Roumanie", Gamber, Paris, 1923; de mine în „Peasant Art in Roumania", Londbn, 1929 şi în „L'Art du peuple roumain" Bncarest, 1937; de AI. Dima într-o teză, de doctorat, încă nepublicată, susţinută la Facultatea de litere a Universităţii din Bucureşti, în 1938: „Conceptul de artă populară în lumina cercetării contemporane". în Apus, cele mai multe lucrări în atingere — e drept ceva cam îndepărtate — cu acest subiect au fost publicate în Ctermania. (N.a)

nei, ridicîndu-se puţin, printr-uîi motiv apropiat, la dreapta şi la stînga pe cusătură, aşa încît partea înflorită să se întrezărească în mers, printre cele două vîlnice.

De unde vine oare obiceiul de a împodobi rufa, de a coase pe ea toate acele ornamente, aşa de ingenios îmbinate, aşa de potrivite fiecare pentru locul ce ocupă? De ce, mai ales, s-au ales acele părţi spre a fi brodate şi nu altele?

Este evident că ne găsim astăzi în faţa unei vechi tradiţii.de sute, poate chiar de mii de ani, care n-a variat decît foarte puţin în decursul timpului. Profesorul Iorga o crede tracă. Puţinele documente ce ne-au rămas de la aceşti depărtaţi strămoşi ai noştri îi permit, în „L'Art populaire en Roumanie"[1], să conchidă că ei sînt la originea multor forme ale artei ţăranului nostru, în deosebi a broderiilor de caracter geometric sau naturalist puternic stilizat. Azi aria ocupată în Europa de locuitorii care n-au părăsit cu totul cămaşa cusută cu flori este mult mai redusă. Este sigur însă că în trecut ea era mai întinsă. Un desen de Jean Etienne Liotard (1702—1789),artist din Elveţia franceză (Geneva), care a şezut o bucată de vreme şi în ţara noastră, la Curtea Domnului Moldovei Constantin Mavrocordat, înfăţişa în expoziţia portretului francez, de curînd închisă, la Muzeul Toma Stelian, o ţărancă din Elveţia[2]. Această ţărancă era îmbrăcată cu o cămaşe cu rîuri, la umeri şi îa gît, al căror model, dispoziţie, punct chiar — atît cît se putea distinge — erau identice cu cele de pe iile oltencelor.

Dacă ne întoarcem privirea mai departe, în timp, şi ne oprim la evul mediu, imediat după răspîndirea preştinismului, în acea perioadă în care relaţiile dintre Orient şi Occident pe de o parte, dintre Orientul apropiat, balcanic, şi regiunile învecinate, asiatice sau african-egiptene pe de alta, erau aşa de strînse; în care, pe

[1] Cf. N. Iorga, op. cit. şi în introducere p. XII. Cf. de asemenea Vasul din Korci (Rusia), pe care sînt reprezentate cîteva scene din viaţa sciţilor. Sînt probabil cele mai vechi imagini autentice ale costumelor bărbăteşti din părţile noastre. Locul broderiei, după cum se vede, nu e altul decît cel ce se întîlneşte pînă azi în cele mai multe din satele noastre (cf. N.A. Constantinescu: „Albumul istoriei românilor", pl. I, Bucureşti 1927) (N.a.)

[2] Desenul purta numărul 66 în catalogul expoziţiei. El aparţine Luvrului. (N.a.)

multe tărîmuri asistăm, de la neam îa neam, la influenţe şi împrumuturi, care ni s-ar părea imposibile pentru acele vremuri de comunicaţii dificile, dacă documentele nu ne-ar confirma aceasta în chip neîndoios, vom fi uimiţi să constatăm cît de departe de regiunile Europei, unde s-a mai păstrat astăzi costumul ţărănesc, se întindea atunci acest obicei de a broda în culori vii diversele părţi ale veşmintelor, şi în primul rînd cămaşa.

Un asemenea port este numit astăzi „naţional". Epitetul este desigur justificat prin aceea că fiecare popor a ajuns la costumul sau costumele lui actuale, modificînd după anume norme proprii, aşa încît să corespundă gustului său, un model primitiv, care nu mai există azi, şi pe care e greu să-1 reconstituim. Pe vaste întinderi în Europa găsim încă, la neamuri deosebite, opregul, cojocul, marama, brîul, opinca, cămaşa brodată, purtată pe deasupra pantalonului, deşi forma lor, croiala, felul în care sînt îmbrăcate, nu sînt totdeauna aceleaşi. Această unitate apare uneori chiar în anume detalii semnificative, ceea ce este mai elocvent pentru a dovedi întinderea de odinioară a costumului ţărănesc de astăzi. Astfel sper să arăt imediat că cel puţin în ce priveşte broderia pe muchia cutelor, care ' azi nu se mai află, pe cît ştiu, decît numai în cîteva regiuni ale Ardealului şi în Spania, ea se întindea în veacul al XVI-lea pînă în cele mai îndepărtate regiuni ale Europei occidentale, în Spania, evident, apoi în Anglia, în Franţa, în Elveţia, în Italia şi probabil aiurea. Iar în ce priveşte broderia pe cămăşi, ea ne întîmpină, sub forme foarte asemănătoare cu cele de la noi, la copţii din Egipt, nu numai în ce priveşte punctul în care este executată şi stilul care inspira pe cine a cusut-o, dar încă, ceea ce este mai important, locul chiar unde este aşezată.

Să începem cu această ultimă chestiune. întîmplarea a făcut — într-una din vizitele mele la Muzeul Cincuantenarului din Bruxelles — să descopăr într-o vitrină o cămaşe coptă, aproape intactă, care oferea o surprinzătoare asemănare cu cele de la noi şi care, în acelaşi timp, poate fi considerată ca tipică pentru o largă categorie de astfel de obiecte din regiunea africană unde

fusese găsită. Broderii copte, în stare fragmentara, există mai în fiecare muzeu mare, într-o destul de apreciabilă cantitate. Cămăşi întregi, care să se poată studia în croiala lor, în proporţiile lor, în aspectul lor general, sînt însă cu mult mai rare. Iată de ce am considerat ca o adevărată fericire ocazia de comparaţii utile ce mi se oferea în chip aşa de neaşteptat, la muzeul din Bruxelles.

Săpături întreprinse în Egipt, în ultimele decenii, au dat la lumină, pentru epocile în care morţii încetaseră de a fi mumificaţi, după moda pămîntului, sau arşi, după cea romană, o mulţime de stofe, în care cadavrele erau învelite înainte de a fi înmormîntate. Mantii şi veşminte, cămăşi, feţe de pernă, fragmente de stofe vechi, unele chiar de pe vremea lui Alexandru cel Mare, cu care erau îmbrăcate cadavrele şi umplute spaţiile goale dintre trupul mortului şi un fel de înveliş exterior de papură împletită, au năpădit muzeele. Aceste stofe, acoperite cu ornamente variate ca înfăţişare şi culoare, denotînd o tehnică admirabilă, ale cărei secrete multe au pierit o dată cu autorii lor, apar în epoca Ptolemeilor (sec. IV înainte de era noastră) şi se menţin pînă prin sec. al XH-lea. Ele sînt cunoscute sub numele de ţesături sau tapiserii copte, după numele sectei religioase creştine din ale cărei morminte au fost la început scoase la iveală.

Denumirea este destul de improprie şi mult prea restrictivă. Ea se aplică la obiecte aparţinînd unei întregi culturi şi nu numai produselor unei secte anumite. Pe de alta parte, într-o epocă atît de plină de peripeţii şi de influenţe, ca cea în care trăieşte Egiptul în primul mileniu al erei noastre, diferenţele de la o perioadă la alta sînt aşa de numeroase şi de categorice, încît, deşi răspunzînd unei aceleiaşi tendinţe, ornamentele aparţin unor stiluri variate, pe nedrept înglobate sub un singur epitet. Nu o mică cauză de diferenţă între diversele broderii este şi faptul că, într-o ţară de mari contraste sociale, găsim alături, în aceeaşi necropolă, stofe purtate de bogătaşi, de mari demnitari religioşi şi civili, şi

tunici ori cămăşi în care se îmbrăca poporul de rînd, sărac şi nenorocit.

Cele mai interesante, din punctul nostru de vedere, sînt cele din urmă. Pe lîngă că au păstrat, în ce priveşte ornamentaţia, un caracter mai tradiţional ca primele (mult mai supuse modelor), mai au pentru noi avantajul că sînt destinate unei populaţii trăind în condiţii materiale nu prea deosebite de cele ale ţăranilor noştri.

Aceste asemănări nu sînt întîmplătoare între tapiseriile copte şi cele de la noi, mai ales în ce priveşte opregele şi alesăturile. Ele sînt mai evidente încă, dacă luăm în consideraţie nu numai ce s-a publicat cu privire la Egipt, prin albume unde se alegeau modelele rare, mai elaborate, mai neobişnuite ca subiect, mai bogate ca înfăţişare şi ca material întrebuinţat, dar şi fragmentele banale, cele obişnuit numite „cu decor de artă indigenă".

Aceste modele indigene au persistat în popor, chiar după ce moda impusese claselor aristocratice, rînd pe rînd, decorul clasic roman, cu ghirlande de flori şi eu genii, decorul bizantin sau ornamentele sasanide.' Ele s-au transmis din generaţie în generaţie, pînă la dominaţia arabilor. în timpul cuceririi acestora, temele din vechiul fond autohton egiptean s-au răspîndit pe întregul teritoriu supus dominaţiei musulmane, au trecut mai departe în Africa, s-au întins pînă în Maroc, după cum se vede din anume exemple de mantale din această regiune, azi în Muzeul de ţesături din Lyon, prezentînd şi acestea asemănări neaşteptate cu anume broderii de la noi.

Prin muzee se întîlnesc rareori obiecte de acest fel complete. Vremea, care a cruţat partea ornamentală mai rezistentă, a măcinat stofa neîucrată. Alteori —• mai adesea — nu s-a oprit de către posesorul de azi din ceea ce ajunsese pînă la noi decît ce era acoperit cu broderie, restul considerîndu-se fără valoare. în Muzeul Cincuantenarului se păstrează însă o cămaşă întreagă, ceea ce-i ridică valoarea din punctul nostru de vedere. Provine din colecţia dăruită muzeului de

d-na Isabella Errera şi figurează în catalog sub numărul 338 cu următoarea descriere:

„Tunică de in, decorată cu motive albastre, roşii şi negre. Lucrare egipto-bizantino-arabă (secolul VII sau VIII)[1] .

înălţimea 0,93, lărgimea 1,12.

Provine din săpăturile din Egipt[2].

Puţin lucru deosebeşte această cămaşă de cele de la noi. Croiala e aproape identică, afară de forma niînecii, mai strimtă ca la iile noastre, deşi în anume regiuni, în Moldova, în vremea mai veche s-a putut intîlni o mînecă mai scurtă şi destul de strimtă, aproximativ de forma celei din muzeul belgian. Broderia — şi acest lucru mi se pare esenţial — e dispusă în acelaşi loc ca la noi: Ia guler şi în jurul gurii cămăşii, de-a lungul mînecii, la bentiţa de jos, sus, pe umăr, de-a curmezişul. Chiar şi cei doi cocoşi stilizaţi şi medalionul cu motivul ca' un pandantiv, care termină broderia, în faţă, se întîlnesc adesea, primii prin Bucovina, cel din urmă pe cămăşile bătrîne, bărbăteşti, din Ardeal. în Ardeal şi în regiunea Banatului, la ceapseîe de zi de lucru sau la broderii de. cămaşă, se observă adesea şi modelul din jurul gurii cămăşii[3].

Cum se face că impresia lăsată de acest important rest al civilizaţiei din valea Nilului este confirmată de două alte cămăşi copte, una din Kaiser-Friedrich-Museum, din Berlin, alta din Muzeul artelor decorative, de la Luvru, din Paris? întîmplarea singură nu poate explica atîtea asemănări de croială, de tehnică, de dispoziţie a ornamentelor. Este desigur voită de o tradiţie şi de un obicei care erau comune nouă şi celor din Egipt şi, probabil, celor din ţara noastră şi de pe malurile Nilului. De aceea mi se pare îngăduit să conchid că, cel puţin în epoca căreia aparţin veşmintele copte mai

[1] Prezenţa mătăsei în broderie ne arată că e vorba de un obiect aparţinînd cel mâi devreme sec. al Vll-lea şi cel mai tîrziu sec. al VUI-lea. înainte de sec. al VUI-lea ea devine rară în astfel de cusături. Denumirea de bizantino-arabă vrea să spună numai că ornamentele din tapiseriile copte, din această vreme, sînt în genere produse sub această influenţă, în realitate, ornamentul de pe cămaşa descrisă are o înfăţişare mult mai arhaică, provine din vechiul fond tradiţional al regiunii. (N.a.)

[2] Cele mai multe ţesături s-au găsit la Antinoe. (N.a.)

[3] G. Oprescu: „L'Art du paysan roumain", planşele LXXVII, LXXIX şi LXXX (N.a.)

sus analizate, teritoriul în care cămăşile, această atît de importantă parte a îmbrăcămintei, se purtau lucrate cu rîuri şi de o anumită croială, se întindea mult mai departe spre sud şi est, decît chiar am admite, dacă am considera că ele erau comune tuturor triburilor trace, aşa cum, pe dreptate, afirmă profesorul Iorga.

Ceapsa, căiţa sau conciul este găteala capului bănăţencelor, mai ales din regiunea muntelui, şi a femeilor din ţara Haţegului, învecinată. Mai pretutindeni la noi, în celelalte regiuni, se poartă marama sau cîrpa. Numai acolo lumea a rămas credincioasă acestei împodobiri bizare, căreia i se dă o atenţie cu totul deosebită, şi a cărei confecţionare reclamă din partea celor ce o execută o fineţe de ochi, o îndemînare şi cunoştinţe care nu se mai pot aplica aiurea, cu excepţia benţilor lucrate în aceeaşi tehnică, din partea de sus a opregelor. Pe un fel de gherghefuri portative, cu fire de mătase, pe urzeală subţire de in sau de cînepă, se execută acele minunate figuri geometrice, rareori cu cîteva aluzii naturaliste, care mai toate se pot reduce la nişte sisteme romboidale. în vremea veche erau numai si numai de mătase, de nuanţe care se armonizau în jurul unui roşu plăcut, în felul celui ce se cheamă în franţuzeşte „vieux rose". Cu timpul galbenul şi-a făcut loc ce în ce mai mult loc, pînă a devenit culoarea dominantă. Mai tîrziu, acest ton a fost detronat la rîndul său de firul de aur sau de argint care s-a strecurat printre celelalte, întîi cu discreţie, apoi mai insistent, pînă ce a luat locul principal şi a eliminat aproape cu totul firul de mătase.

Tehnica de care se servesc tărăncile cînd „aleg" motivele este cea cunoscută sub numele de tehnica gobelinului. Desenul apare numai pe faţă, şi este rafinat ca ţesătură şi destul de complicat, pornind, cum am spus, de la un sistem de romburi înăuntrul cărora se amestecă motive cum ar fi un fel de S, motive care, la origine, au putut avea o însemnătate magică, pe care însă au pierdut-o cu timpul. Pe dos, firele se încîlcesc între ele,

dau impresia unei țesături destul de neglijent efectuate, în timp ce pe față ritmul după care se succed figurile geometrice, combinațiile la care ele dau naștere sînt din cele mai plăcute. S-ar putea chiar merge atît de departe, încît să se afirme că nici o altă țesătură, alesătură sau broderie, ieșită din mîna țărăncii, nu se poate compara ca strălucire, finețe și ingeniozitate a decorului cu crîmpeiul de stofă, rectangular și cu o limbă lungă — de care vom vorbi în curînd —, destinat să înconjure gîtul și să se vadă în față, limbă care, împreună cu cealaltă bucată de stofă pătrată, constituie ceapsa. Aceste foarte elaborate alesături servesc la noi pentru confecționarea coapselor, dar și pentru bențile care se cos pe deasupra șorțului așa de specific Banatului, de care atîrnă ciucuri și pe care femeile îl leagă la spate. Ceapsele sînt, în genere, căptușite, ca să nu se vadă dosul stofei, unde se întretaie firele de mătase în toate direcțiile. Au apoi un fel de tiv lat de catifea, în față, iar în spate niște ciucuri lungi, de ibrișim de mătase de toate culorile care formează un ornament viu, mobil și bogat. Aceiași ciucuri se repetă în marginea inferioară a limbii, din aceeași stofă ca și ceapsa, la drept vorbind o prelungire a acesteia, care înconjură gîtul și vine să cadă în față, peste umăr.

în afară de acest „ecou" („rappel", cum se spune în limbaj de pictor) al stofei din ceapsă, în banta din opregul din spate nu există, în toată arta noastră țărănească, nici un fel de asemănare între vreo stofă oarecare țesută sau lucrată, în Banat sau aiurea, și tehnica de țesere a ceapselor. Există însă mari asemănări de tehnică și de stil al ornamentelor care, accentuez, sînt deosebite de toate celelalte ce apar la noi, în afară de mici excepții în anume broderii din jurul Hunedoarei și Sibiului, cu anume stofe ce se fabricau în Europa occidentală după anul 1200, adică în plină perioadă a artei romanice, pînă către finele evului mediu.

De mai mulți ani remarcasem în sacristia catedralei din Toledo, unde se găsește una din cele mai prețioase colecții de stofe religioase, din cîte sînt pe lume, un felon („une chasuble"), cel mai vechi din acea colecție, dintr-o stofă care prin tehnica țesăturii, prin stilul ornamentului, așa de deosebit de toate celelalte, prin armonia culorilor, avînd la bază acel „vieux rose", de care vorbeam, era absolut asemănătoare cu cea din ceapsele bănățene. Data acestui felon nu era indicată decît aproximativ: al XIV-lea sau al XV-lea secol. O apropiere între haina episcopală din Toledo, de mari dimensiuni, și bucata mică de stofă din bonetele femeilor din Banat mi se părea puțin probabilă, din pricina depărtării în timp și în spațiu, cum și prin faptul că stofa din Toledo se prezenta ca un exemplar izolat, poate unic, o fantezie de călugăriță medievală ingenioasă și foarte îndemînatecă la țesut.

Un articol însă, publicat în „Burlington Magazine" din septembrie 1938, mi-a atras atenția asupra unei întregi categorii de stofe, care toate se aseamănă între ele și, în același timp, cu felonul din Toledo și cu ceapsele și conciurile bănățencelor noastre. Unele se găsesc la Viena, în Osterreichisches Museum, altele la Londra, în Victoria and Albert Museum[1]. Legătura dintre stofa văzută la Toledo și modestele produse ale țărănoilor noastre căpăta deodată o confirmare neașteptată. Pentru a obține detaliile de care aveam nevoie m-am adresat atunci secției de textile a marelui muzeu londonez și am obținut o serie de lămuriri din cele mai prețioase asupra obiectelor ce se păstrează acolo. Mă voi mărgini să_ copiez indicațiile cuprinse în notele ce mi-au fost trimise de G.F. Wingfield Digby, unul din cercetătorii secției de textile a muzeului.

„... avem mai multe exemple de astfel de lucrări în colecțiile noastre și multe altele de aiurea au fost publicate și reproduse în diferite cărți. Acest stil de broderie era cultivat îndeosebi în vecinătatea orașului Halberstadt (între Prusia și Saxonia, în centrul Germaniei)..." După ce mă informează că odăjdii de stofe similare, brodate sau țesute, se găsesc la Lyon, la muzeul de țesături, la Sens, natural la Viena, la Danzig și în Suedia, adaugă: „concluziile mele din exemplele pe care le-am

1 Melanie Pollak, „The Vienna „Gosser ornat" and a stole and twomaniples in London", „Burlington Magazine", sept. 1938. Ci. de asemenea scrisoarea publicată de *G.* F. Wingfield Digby în „Burlington Magazine", mai 1939 (pp. 243—244) asupra articolului Melaniei Pollak. (N.a.)

obţinut sînt că acest tip de ornament era curent în broderia secolului al XIII-lea, chiar mai mult în sec. al XIV-lea, în particular în regiunea Halberstadt. Se pare că au supravieţuit în perioada Renaşterii, cum se vede în cărţile de modele din Suedia. O seamă din aceste broderii par să fie incontestabil din secolul al XV-lea".

Pentru un observator experimentat, caracterul acestor ornamente n-are însă nimic comun cu stilul gotic. El este fără îndoială o prelungire a stilului romanic, a acelor „entrelacs", a căror depărtată origine se găseşte în sistemul de ornamentaţie orientală, trecută însă printr-un creier din Europa apuseană, reţinută de irlandezi, şi practicată de ei cu o fantezie, cu ingeniozitate, cu o frenezie chiar şi cu o persistenţă ne mai întîlnite. Ceea ce ne-a rămas, în ornamentele mai sus citate, sînt ecourile acestui stil, care se prelungea, după cum ne spune d-l Digby, pînă la Renaştere, în Germania şi în ţările de sub influenţa culturală a Germaniei.

Cum a ajuns pînă la noi nu e greu de închipuit, după cum vom vedea în curînd, atunci cînd vom vorbi despre broderia pe muchiile cutelor. Cum este adesea cazul cu ceramica ardeleană, această modă orăşenească a străbătut fără îndoială la clasele medii din Ardeal, de unde a trecut pînă la tărăncile noastre. Mai conservatoare, tărăncile au menţinut o tehnică şi un sistem ornamental care dispăruse de mult în jurul lor, le-au păstrat cu modificările de material şi de stil, pe care le indicam mai sus. în ele supravieţuiesc un sistem ornamental şi o atitudine care erau destul de comune în Europa apuseană a Evului mediu. „Exemplele reproduse în cartea dumitale, adaugă d-l Digby, (este vorba de cîteva planşe din «L'art du Paysan Roumain») sînt surprinzător de asemănătoare cu broderiile de Goss şi celelalte broderii eclesiastice, ca şi cu benţile cusute din evul mediu. Concluziile dumitale cu privire la originile ceapselor bănăţene par foarte solide."

Un caz aproape identic de persistenţă în arta populară a unei tehnici şi a unor motive ce existau în moda claselor burgheze din vremea de demult, tehnică şi motive răspîndite în mai tot Occidentul, ni-1 oferă broderia pe muchia cutelor, întîlnită astăzi în regiunea Haţegului,

pînă în împrejurimile Sibiului. Ea era în trecut mult mai întinsă. într-unui din cele mai rare şi mai preţioase documente asupra portului ardelenesc, azi la Academia Română („Trachten Cabinet von Siebenburgen", din 1729), broderia pe muchia cutelor apare în cele mai multe din costumele ţăranilor reprezentate.

Este vorba de o broderie de un gen aşa de particular încît prezenţa ei la noi şi aiurea nu poate constitui o simplă întîmplare şi nici rezultatul unei producţii spontane, în mai multe regiuni deodată cum e cazul cu anume puncte foarte simple sau cu anume tehnici ce nu reclamă o îndemînare deosebită. Pentru a trece de la o bucată de stofă mai lată la una mult mai îngustă, fără ca să se înnădească cele două bucăţi şi fără să se taie din cea mai lată pînă se ajunge ia dimensiunea celei înguste, se procedează în chipul următor: se fac o serie de cute egale, care se strîng unele lîngă altele şi se cos între ele, pe muchie. în chipul acesta se formează o suprafaţă mult mai redusă, dar pe care se poate uşor broda un motiv geometric, care ascunde cutele de dedesubt şi în care linia muchiei cutelor formează puncte de reper în suprafaţa unei pînze obişnuite. Se procedează la desenarea, cu un fir negru, a unor motive geometrice, în care^linia în zigzag şi pătratul joacă un rol precumpănitor. întîmplarea a făcut să am în colecţia mea de ţesături un astfel de model, în care schema motivului este încă aparentă, aşa încît putem uşor urmări evoluţia broderiei, din momentul în care autoarea ei a procedat la fixarea cu lînă neagră a contururilor, pînă ce fiecare parte a fost definitiv umplută cu păr de capră, cu lînă sau cu mătase de diverse culori, toate aceste trei materiale fiind întrebuinţate, după cum reclamă partea în care apare broderia, sau natura desenului.

Această tehnică şi aceste ornamente cu stilul lor special le întîlnim însă mai pretutindeni în Occident, în secolele al XV-lea şi al XIV-lea. Oricine s-a uitat mai cu atenţie la un portret femeiesc sau bărbătesc — ceea ce este mai curios este frecvenţa acestei broderii în costumul bărbatului — a remarcat, fără îndoială, că rufele, cămaşa ce apare în deschizătura hainei, deasupra gulerului sau la extremitatea inferioară a mînecii, este

adesea împodobită cu o astfel de broderie. în Italia, în Elveţia, în Germania, în Ţările de Jos, în Anglia, în Franţa şi, desigur şi aiurea, tablourile timpului ne oferă admirabile specimene. O Madonă de Gaudenzio Ferrari în muzeul Brera din Milano, Diirer într-unele din portretele sale, chiar şi în cel propriu din Madrid (Prado), Elisabeth Tucher, din Muzeul din Kassel, aşa numitul Hans Imhoff, tot din Prado, Holbein cel Bătrîn, Hans Holbein cel Tînăr şi fratele său Ambrozius, în portretele lor din Basel, poartă cămăşi, unde această broderie apare în chip evident. Chiar şi celebrul burgmeister Mayer, în tabloul din Darmstadt, ori tîrgoveaţa din Basel, în desenul din muzeul din acest oraş, au gulere brodate în acest chip. Pieter Aertsen reprezintă adesea burghezi sau ţărani mai cu stare, avînd rufe cu broderii pe cute, în timp ce ţăranii mai săraci au rîuri în puncte de cruce.

Din Occident, unde era ceva comun, sistema aceasta de broderie — probabil prin saşii din Ardeal — a trecut la noi, unde s-a menţinut pînă în zilele noastre. Evident, cum am văzut, în trecut ea se întindea la regiuni mult mai vaste, din care a dispărut astăzi.

Ambele aceste constatări, atît cea a originii motivelor de pe conciurile bănăţene cît şi cea a originii broderiei pe muchia cutelor, aruncă o lumină vie asupra raportului dintre arta cultă şi arta ţărănească. Sînt cercetători care nu sînt deloc dispuşi să admită persistenţa unor motive existente odată în arta cultă şi dispărute azi, în lucrările ieşite din mîna ţăranilor. Pentru alţii, din contra, arta populară nu este decît o artă cultă întîrziată şi degenerată, un rest căzut de la masa bogatului, ridicat şi păstrat mai departe de ţărani. Şi unii şi alţii dintre autori vin cu argumente destul de puternice în susţinerea teoriilor, lor, în genere exclusive. Adevărul este însă cu mult mai nuanţat. El se găseşte, ca în atîtea alte împrejurări, la mijloc. Simptomatic este că, ori de cîte ori ne dăm osteneala să cercetăm dincolo de aspectul actual al formelor artei populare, ni se întîmpîă adesea să dăm peste forme ale artei culte, care se găsesc, fără umbră de îndoială, la originea fenomenului popular.

După cum spuneam în introducerea la lucrarea mea „L'art du paysan roumain", numai fiindcă nu cunoaştem de ajuns datele unor probleme ni se pare că avem dreptul să conchidem la independenţa desăvîrşită a artei ţăranului faţă de cea a oraşelor.' Cînd cercetătorul pe terenul etnografiei este dublat de un istoric, el ajunge de multe ori la concluzii surprinzătoare şi cu totul diferite. Aşa este cazul cu profesorul Iorga, în lucrarea sa „l'Art pppulaire en Roumanie". În luminoasa sa introducere ni se arată că notele mai vii de culoare şi mai bogate îşi au originea, în Muscel şi Argeş, de pildă, în faptul că aci se găsea capitala şi aici se' întîlneau cortegiile bogate ale curtenilor, pe hainele cărora străluceau broderiile de purpură şi de aur. La lumina unor cunoştinţe vaste şi adînci, multe fenomene capătă un alt înţeles; iar originea orăşenească a mior aspecte — nu zic a tuturor, — ale artei populare devine dintr-o dată plauzibilă.. Gravurile ţărăneşti nu-şi au oare începutul în cele răspîndite de biserică? Compoziţia scoarţelor noastre nu este ea de multe ori influenţată de covorul oriental, văzut la curte? Dar felul de a purta marama, ori stofa însăşi? Dar croiala dulămilor din regiunile mai bogate de la munte? Dar tronurile din casele muntenilor, care perpetuează, pînă astăzi, anumite mobile gotice?

în orice caz, am convingerea că cele două exemple pe care am încercat să le lămuresc astăzi şi care arată legătura dintre arta Apusului şi arta ţăranului român, la o epocă destul de veche a existenţei' sale, întăresc în fiecare din noi presupunerea unei legături trainice între producţia oraşului şi a mediilor cultivate şi cea ieşită din mîinile ţăranilor, cel puţin într-o întreagă categorie de manifestări ale artei populare.

CINCI SECOLE DE ARTĂ MEDIEVALĂ ÎN ROMÂNIA

în ţările române, perioada medievală depăşeşte eu cîteva'sute de ani ceea ce în Occident s-a convenit a se considera Evul Mediu. Relaţiile între diferitele clase sociale, situaţia politică şi economică în ţările noastre nu încep a se schimba, faţă de ceea ce erau în evul mediu, decît după mijlocul secolului al XVIII-lea, încît de-abia la începutul secolului al XlX-lea am intrat cu adevărat în perioada modernă. _ Arta noastră medievală, cu excepţia celei din Transilvania unde condiţiile sînt diferite, se întinde prin urmare din secolul al XlV-lea pînă la începutul secolului al XlX-lea şi cuprinde creaţia artistică a aproape cinci secole.

Pînă la sfîrşitul lunii mai din anul 1959, muzeul nostru din Bucureşti nu avea încă o secţie de artă medievală. Instalat în fostul palat regal, impropriu pentru un mare muzeu de artă şi, în plus, bombardat şi în parte distrus în timpul ultimului război palatul nu putea oferi — în ciuda cîtorva reparaţii făcute în pripă — loc suficient decît pentru secţia de artă romanească modernă şi contemporană, pentru cea de artă

străină şi pentru depozitele cabinetului de stampe şi cele ale secţiei artelor aplicate. O aripă a palatului a fost reconstruită şi amenajată special cu scopul de a prezenta totalitatea artei noastre într-un muzeu demn de o capitală. Partea destinată artei medievale a fost gata prima, avînd admirabile săli de expoziţie. Această parte a artei noastre se prezintă astfel în cele mai bune condiţii.

Totuşi, chiar sub această formă, nu se poate spune că recenta secţie ne va da o imagine completă a artei medievale româneşti. Ca urmare a caracterului lor, în mare parte religios, unele opere de valoare se găsesc încă în bisericile şi mănăstirile cărora ele fuseseră destinate la origine, adică răspîndite pe toată întinderea ţării, ba chiar în mănăstirile de la Muntele Athos (Sfîntul Munte),care, bucurîndu-se la noi de o veneraţie deosebită, incita pe domni şi pe boieri să le facă adeseori donaţii. în plus, o colecţie deosebită de artă moldovenească, din secolele XV şi XVI, a fost instalată în nordul Moldovei, la mănăstirea Putna, întemeiată în sec. XV de Ştefan cel Mare. Ea cuprinde unul din cele mai frumoase ansambluri de broderii liturgice din toată lumea, ca şi piese foarte importante de orfăurărie religioasă. O altă colecţie, nu mai puţin frumoasă, de data aceasta de artă valahă, este expusă în palatul pe care domnul Constantin Brîncoveanu l-a clădit nu departe de Bucureşti, la Mogoşoaia. Ea cuprinde obiecte executate sub domnia acestuia, una din epocile cele mai strălucite din arta Munteniei, sfîrşitul sec. XVII şi începutul sec. XVIII.

Tot ce a rămas ca artă din evul mediu — şi nu au rămas, date fiind împrejurările grele prin care a trecut ţara noastră, decît o mică parte din ceea ce a fost creat de-a lungul veacurilor — noi îl datorăm acţiunii clarvăzătoare şi prompte a domnitorului Alexandru Cuza şi ministrului său Mihail Kogălniceanu. Ei au hotărît, în 1864, ca numeroasele mănăstiri româneşti închinate, în urma unei hotărîri absurde a cititorilor lor, mănăstirilor de la Muntele Athos şi Muntele Sinai, să nu mai aibă obligaţii faţă de aceste mănăstiri, iar călugării greci, reprezentanţii în ţara noastră a acestor

instituţii abuzive, sâ părăsească ţara. în acelaşi timp, pentru a împiedica pe aceşti călugări să ia, plecînd cu ei, comorile artistice aparţinînd bisericilor pe care le supraveghiaseră, s-a procedat, în numele statului, la o sechestrare imediată a acestor comori. Este ceea ce a constituit miezul colecţiei noastre actuale de obiecte din evul mediu, cărora li s-au adăugat ulterior şi altele.

Secţia inaugurată cuprinde arhitectură, ceea ce este natural. Totuşi, pentru a nu despărţi complet operele expuse în sălile muzeului de monumentul în vederea căruia ele fuseseră făcute, fotografii mari, reprezentînd părţile esenţiale ale acestor monumente, sînt aliniate de-â lungul scărilor şi pe zidurile coridoarelor. De asemenea, nu s-a expus decît foarte puţin sculptură în piatră, cea inspirată de figura omenească fiind în mod practic absentă dintr-o artă dominată de religia ortodoxă, iar cea legată de arhitectură, ca decoraţie, neputînd fi desprinsă de pe monumentul însuşi. în materie de sculptură în piatră, exemplarele cele mai reprezentative sînt pietrele funerare, unele foarte delicat lucrate, depuse actualmente în subsolul muzeului, unde vor constitui, mai tîrziu, un lapidariu.

Obiectele expuse sînt prezentate în ordine cronologică, începînd cu cele din secolele XIV, XV şi XVI, în Muntenia, urmate de cele din aproximativ aceeaşi epocă în Moldova. Două săli mari, de proporţii frumoase, bine luminate, oferind spaţii mari de expoziţie, le sînt destinate. Pentru piese de dimensiuni vaste, cum sîrit broderiile liturgice, frescele, uşile de altar sculptate, acest lucru era indispensabil. Numeroase vitrine cuprind opere de mici dimensiuni, în special argintărie bisericească şi laică. în aceste săli vom găsi ceea ce este mai important, atît prin vîrsta obiectelor, cît şi prin măiestria lucrului. Alte două săli mari şi o a treia, mai mică, sînt destinate secolelor următoare, al XVII-lea şi al XVIII-lea, de data aceasta operele din Ţara Românească fiind amestecate cu cele din Moldova. Ne găsim într-o epocă a istoriei noastre în care cele două ţări, fără să fie încă unite din punct de vedere politic, au raporturi intelectuale atît de strînse, încît este aproape imposibil de specificat ce aparţine fiecăruia.

Totuşi, în loc de a proceda în acest articol la o analiză a operelor din fiecare sală, mi se pare mai logic să grupez obiectele pe genuri şi să încep prin ceea ce a atins la noi un înalt nivel de perfecţie: broderiile. Ele constituie, prin numărul şi prin perfecţiunea lucrului lor, împreună cu cîteva fresce, din care doar un mic număr se află la muzeu, contribuţia noastră cea mai înaltă la arta medievală din această parte a Europei. Nici una din ţările ortodoxe, nici chiar Rusia, nu poate să ne fie comparată, nici ca număr de piese şi nici ca fineţe de execuţie.

în general, punctele cele mai diferite — mai mult de douăzeci de feluri, nu din necesitate, ci dintr-un fel de cochetărie a celei care le-a brodat, ca să-şi facă admirat talentul — sînt executate cu fire de aur sau de argint, pe un fond de mătase sau de catifea, căptuşit cu pînză tare de in. Tocmai datorită acestei căptuşeli, făcînd corp cu stofa fondului, fragilă şi perisabilă, a fost posibil ca să ajungă pînă la noi un număr atît de mare de broderii. Pentru a se atenua strălucirea prea vie a metalului şi ceea ce ar fi prea aspru şi prea net în contururi, se înfăşură uneori un fir de mătase mai simplu, mai învoalt ca aspect, împrejurul firelor de metal. Se punea astfel puţină culoare în compoziţie şi se obţinea o nuanţă dulce de albastru, de verde sau de roşu, în draperii. Carnaţia se broda cu mătase albă, cu puţin roz sau gri pal, combinată cu roşu pentru buze, negru sau gri închis pentru ochi, sprîncene şi păr.

Scenele reprezentate sînt destul de variate. Pentru piesele mari, adică pentru „epitafios", subiectul este deobicei „Plîngerea", cu personaje mai multe sau mai puţine; pentru văluri şi draperiile catapetesmei, subiectele' sînt „Buna Vestire", „Răstignirea" sau „Schimbarea la faţă"; pentru a acoperi sfîntul caliciu sau sfînta împărtăşanie, „împărtăşirea apostolilor". Scena principală era adesea înconjurată de o bordură cu motive florale, devenită din ce în ce mai largă şi mai bogată; o inscripţie în slavona veche sau în greacă, sau încă medalioane, unde erau evocate marile sărbători ortodoxe, închideau întreaga compoziţie. Pe epitrahile, care ne-au rămas în mare număr, nu puteau fi reprezentate, din cauza formei

şi dimensiunilor lor, decît scene mici cu două personaje, stînd faţă în faţă, sau personaje sub arcade, succedîndu-se de sus în jos, pe două rînduri (apostoli sau alţi sfinţi). Adesea, donatorul era reprezentat împreună cu familia sa, în partea de jos a broderiei, detaliu foarte interesant, dar mai greu de executat decît restul, care în fond constituie ceva mult mai obişnuit.

Din toate broderiile liturgice, cele mai venerate şi, prin urmare, cele a căror execuţie se făcea cu mai multă grijă, sînt „epitafele". Acestea reprezintă pe Christos mort, coborît de pe cruce, vegheat şi plîns de toţi ai săi, în mijlocul unei cete de îngeri, cu feţele îndurerate, purtînd şi agitînd ripide, reprezentînd capete de serafimi. Rulat cu atenţie, epitaful se păstrează tot timpul anului într-un loc sigur. în Vinerea Mare, la prînz, el era expus în naos pentru a fi adorat de credincioşi. în seara aceleiaşi zile, el era purtat în procesiune în jurul bisericii, în sunetul cîntărilor bisericeşti, la lumina luminărilor. După aceea era aşezat pe masa sfîntă, considerat a fi mormîntul lui Christos, unde rămînea pînă în noaptea de Paşti, în unele biserici, iar în altele, în mod destul de lipsit de logică, pînă la înălţare.

Această scenă se întîlneşte în muzeele noastre în mai multe broderii, aparţinînd unor epoci deosebite. Cele mai frumoase exemplare sînt următoarele: cel de la Cozia (Muntenia) (1396), lucrat în mătase albastră, avînd în partea de jos o bandă de crini stilizaţi, de jur împrejur cu o inscripţie liturgică în vechea slavonă; cel al lui Silvan, stareţ al mănăstirii Neamţ (Moldova) (1437), minunat prin expresia dureroasă a Fecioarei şi aspectul tragic al Măriei Magdalena, smulgîndu-şi părul de durere, şi prin cetele de îngeri, atît de armonioase; cel de la Dobrovăţ (Moldova), din epoca lui Ştefan cel Mare (terminat în 1506), cu un număr mai mare de personaje, însă destul de asemănător cu cel precedent, în ceea ce priveşte compoziţia; cel dăruit în 1556 de către domnul Alexandru Lăpuşneanu mănăstirii Slatina (Moldova), de o compoziţie mai bogată, supraîncărcată de ornamente în părţile neocupate de grupul principal, specifică perioadei de tranziţie la arta sec. XVII, cînd ornamentul invadează din ce în ce mai mult suprafaţa brodată.

De o reputate egală se bucură piesele următoare: vălul de tîmplă pentru poarta principală a iconostasului, dar al marelui boier Preda Buzescu bisericii din Stăneşti (Muntenia) (sfîrşitul sec. XVI), reprezentînd „Răstignirea", şi vălul mai mare destinat a separa altarul de naos, oferit de acelaşi Lăpuşneanu, mănăstirii Slatina. Este un exemplar splendid, avînd în mijloc „Schimbarea la faţă", mai jos doi sfinţi patroni, prezentînd Fecioarei şi lui Christos imaginea bisericii, construită de domnul care a dăruit broderia, şi încă mai jos portretele acestuia şi al soţiei sale. De jur împrejur, în locul motivelor obişnuite, imagini de personaje sfinte. Vălul liturgic de la Rădăuţi (Moldova), destinat a acoperi sfînta împărtăşanie, dar al lui Ştefan cel Mare, înfăţişează „împărtăşirea apostolilor", sub forma pîinii. Minunat ca execuţie, el este admirabil conservat. Un altul, foarte asemănător, acoperea potirul eu vin.

Epitrahilele care merită a fi analizate sînt numeroase. Nu vom cita totuşi, decît pe cele de la Dobrovăţ, pe albastru pal, cu busturi de personaje în cadre polilobate, avînd în partea de jos portretele lui Ştefan cel Mare şi ale ultimei sale soţii (sfîrşitul sec. XV); cel de la Bistriţa (Muntenia) (1512), dar al boierului Barbu Craiovescu, cu personaje sub arcade şi portrete ale donatorului şi al soţiei sale, călugăriţi la sfîrşitul vieţii, cel de la Tismana (Muntenia), a doua jumătate a sec. XVI, avînd sus scena Bunei Vestiri, într-un frumos stil monumental.

Pentru a sfîrşi cu grupul broderiilor, ne vom opri o clipă la o draperie, făcînd parte dintr-un superb ansamblu, pe care domnul Vasile Lupu (Moldova) îl comandase pentru ctitoria sa Trei Ierarhi, din Iaşi. Ea reprezintă Buna Vestire şi poartă data de 1650.

Sfintele vase, obiectele de cult în metal, de toate felurile şi argintăria de uz casnic constituie un alt grup numeros şi de preţ, aşezat în vitrine spaţioase. în mare majoritate, aceste opere provin din Transilvania, unde meşterii argintari saşi se bucurau de o mare faimă, sau chiar mai de departe, din Occident. Piesa capitală este paftaua găsită, împreună eu alte bijuterii, într-unui

din mormintele existente în biserica domnească de la Curtea de Argeş (Muntenia), prima capitală a ţării. In aur curat, ea reprezintă cele două turnuri ale unui castel feudal, între care este încastrată o placă de bronz, purtînd în relief un fel de femeie lebădă. Mormîntul este de la mijlocul sec. XIV, dar paftaua poate să fie mai veche. Nu cunoaştem provenienţa ei. Se presupune că unul din artiştii ce lucrau pentru Angevinii din Ungaria a putut să primească o comandă de la unul din primii domni ai Munteniei, dar de la care? Căci nu a fost cu putinţă să se determine numele celui căruia i-a aparţinut mormîntul.

Printre zecile de obiecte ce umplu vitrinele: cădelniţe, candele, racle şi cutii, sfeşnice, potire şi cupe, tăvi, ferecaturi de carte, căţui etc. — există unele foarte frumoase. Cea mai mare parte sînt în argint aurit foarte delicat lucrate. Vom alege un mic număr, bineînţeles printre cele mai vechi. Aparţinînd aceluiaşi, secol al XlV-lea, există o cădelniţă de argint (mănăstirea Tismana, Muntenia), care vine, se pare, din Dalmaţia. înfăţişează o biserică în miniatură, de plan ortodox, însă cu ornamente gotice, la uşi şi la ferestre. O altă cădelniţă, într-o minuţioasă şi frumoasă lucrătură gotică, a fost trimisă de boierii Craioveşti mănăstirii Bistriţa (Muntenia). O piesă foarte asemănătoare a fost dată de Ştefan cel Mare mănăstirii Putna. Cea de la Bistriţa nu poate fi deci mult ulterioară sec. XV. Acelaşi domn moldovean a oferit tot mănăstirii Putna, ctitoria sa preferată, un evangheliar ferecat în argint aurit, ale cărui scoarţe reprezintă „Coborîrea în limbi" (Anastasis) şi „Adormirea Maicii Domnului". Un alt fel de cădelniţă, o căţuie, este compusă din două părţi sudate împreună, una într-o admirabilă lucrătură ajurată, unde se puneau cărbunii aprinşi şi cealaltă, o placă pentru a duce obiectul fără a-şi frige degetele, avînd în mijloc scena „Adormirii" şi de jur împrejur capete de profeţi, gravate şi smălţuite. Este un obiect din sec. XVI, dăruit de Pîrvu Craiovescu mănăstirii Bistriţa (Muntenia).

De o execuţie deosebit de rafinată sînt „panaghiarele", mici cutii rotunde în care, în timpul anumitor sărbători ale Fecioarei, se punea sfînta cuminecătură. Ele se compun din două bucăţi, un fel de capace, cizelate şi smălţuite atît pe dinafară, cît şi pe dinăuntru. Una din aceste cutii, de o frumuseţe încîntătoare, a fost dată de episcopul Isaia, în 1581, mănăstirii Rădăuţi (Moldova).

Nu mai puţin remarcabile ca execuţie sînt „chivoturile", care se aşezau pe sfînta masă şi redau în mic forma bisericii căreia aparţineau. în ele se păstrau rezervele euharistice destinate împărtăşirii celor ce nu putuseră să asiste la slujbă. Printre cele mai frumoase sînt: cel aparţinînd la origine mănăstirii Tismana (Muntenia) şi datat 1671, şi cel pe care Brîncoveanu l-a comandat pentru mănăstirea Hurez (1692).

Muzeul este mai puţin bogat în icoane de stil mare. El posedă totuşi două piese excelente, de la începutul sec. XVI din epoca lui Neagoe Basarab, ctitorul mănăstirii de la Curtea de Argeş, şi alte cîteva. Parte din ele aparţin unei epoci mult mai tîrzii, au un colorit somptuos, cum este de pildă Sfîntul Gheorghe, impetuos pe calul său albastru, un Sfîntul Ilie şi o Sfînta Paraschiva. Ultima continuă în sec. XVII frumoasa şi vechea tradiţie venită din Rusia. Una din cele aparţinînd epocii lui Neagoe, puţin ulterioară morţii voievodului, este foarte rară, poate unică prin subiectul ei. în faţa Fecioarei, purtînd pe genunchi pe Christos mort, se află Despina, soţia lui Neagoe, în veşminte de văduvă, purtînd de asemenea pe genunchi pe fiul ei mort, ca o jertfă adusă fecioarei şi exprimînd o durere maternă tot atît de sfîşietoare.

Biserica mai sus menţionată, construită de domnul Neagoe, a căpătat frumosul ei ansamblu de pictură murală la începutul sec. XVI. Destul de ruinată în sec. XIX, ea a fost restaurată cu stîngăcie către sfîrşitul secolului trecut. S-au putut salva totuşi frescele care au fost desprinse de pe zid. Ele se găsesc actualmente în mare parte în muzeu. Sînt operele lui Dobromir de la Tîrgovişte şi dovedesc marele talent de freschist al autorului lor, atît prin maiestatea atitudinilor, cît şi prin rafinamentul coloritului.

Nu trebuie uitate miniaturile, cu toate că codexurile româneşti cele mai însemnate se găsesc, nu la Muzeul

Republicii, ci unul la Oxford, la Biblioteca Bodleianâ, altele la muzeul din Putna sau la secţia de manuscrise a Academiei. Ca piesă de valoare muzeul nu are decît un evangheliar al lui Ştefan cel Mare (1502). Acesta a fost caligrafiat şi decorat de călugărul Spiridon de la Putna, pentru capela domnului de la cetatea de la Bistriţa (Moldova).

Construcţiile acestui domn, atît cetăţile cît şi bisericile, erau decorate cu discuri de faianţă încastrate în zidurile exterioare. Ne-au rămas un anumit număr de astfel de discuri, purtînd unele stema ţării, altele simboluri sau motive vag mitologice.

Există puţine exemplare de mobilier bisericesc, însă două din ele sînt cu totul excepţionale: uşile de la biserica Cotmeana (Muntenia, sfîrşitul sec. XIV) şi cele de la biserica Snagov (1453). Primele, cu două canaturi, înfăţişează, sus, „Buna Vestire", în mijlocul unor ghirlande de frunze colorate în roşu şi aur, inspirate, s-ar spune, de la un brocart venit la noi din Orientul apropiat. O bară acoperă, de sus în jos, linia unde se unesc canaturile. Un motiv asemănător celui care se găseşte pe canaturi, de data aceasta minuscul, aleargă de-a lungul acestei bare. Patru medalioane în relief, decorate cu împletituri dau impresia că sculptura a avut intenţia să dea lemnului aspectul bronzului.

Uşile de la Snagov sînt cu totul în alt stil. Cel care le-a sculptat cunoştea miniaturile, de unde ia chenarele care umplu locurile goale deasupra arcadelor; el ştia ce este o sculptură în relief, armonioasă prin proporţii şi bine ordonată. E posibil ca meşterul anonim să fi văzut opere italiene de acest fel. O inscripţie — care constituie un admirabil decor — înconjoară cu literele ei piesa întreagă şi fiecare motiv sculptat.

Un iconostas mare şi frumos, cu arborele lui Ieseu şi strămoşii Fecioarei, în lemn, delicat sculptat şi aurit, de la mijlocul sec. al XVII-lea, acoperă un zid al sălii consacrate acestui secol.

Ne face plăcere să încheiem acest articol asupra unor obiecte pe care le considerăm a fi capodopere ale artei noastre medievale.

ARTA DEGORATIV-MONUMENTALĂ ROMÂNEASCĂ ÎN EVUL MEDIU

Dintre toate formele de artă medievală românească, cele mai impresionante, cele în care românii au reuşit să realizeze opere semnificative, unele chiar de un înalt nivel, sînt cele de pictură, îndeosebi cele decorativ monumentale. De acestea ne vom ocupa. Ele, în afară de valoarea lor intrinsecă, de măiestria pe care au atins-o autorii lor, ne mai oferă o altă însuşire, care le face deosebit de remarcabile pentru istoricul de artă şi chiar pentru istoricul culturii. în timp ce, aproximativ după căderea Constantinopolului sub turci, celelalte ţări, în care înflorise arta picturii monumentale de caracter religios, cunosc, cu excepţia Rusiei, o decădere vizibilă, în Ţările Române, intrate mai tîrziu în istorie, ea debutează strălucit în secolul al XIV-lea, la Argeş, se continuă şi se dezvoltă, atinge un grad de incontestabilă frumuseţe în secolele al XV-lea şi al XVI-lea — — mai ales în Moldova —, cunoaşte frumoase momente de înflorire chiar şi în secolul al XVIII-lea — de astă dată mai mult în Muntenia — şi nu decade decît spre finele acestui ultim secol, atunci cînd apar la noi şi în pictura

religioasă primele simptome ale unei influenţe venite de la academismul apusean.

Arta bizantină îşi trage numele de la cel al oraşului Bizanţ, măreaţa capitală a Imperiului de Răsărit,unde, dintr-o fuziune a unor elemente rămase din arta clasică cu altele venite din Orientul asiatic apropiat, se naşte o nouă concepţie artistică, se nasc noi forme de reprezentare a personajelor sacre, a omului în genere şi a naturii. Precizarea elementelor ce stau la baza acestei forme de artă, consolidarea componentelor ei, inventarea şi perfecţionarea mijloacelor de expresie se efectuaseră înainte de secolul al Vl-lea, aşa încît, sub Justinian, arta bizantină e capabilă să creeze unul din monumentele cele mai strălucite, mai perfect unitare şi mai complexe pe care le cunoaşte lumea. De atunci încoace, pînă la venirea turcilor, timp de sute de ani, arta bizantină se menţine cu o putere irezistibilă. Ea bravează obstacolele, cunoscînd mari primejdii, cînd imperiul însuşi era în primejdie, sau cînd era ameninţată de concepţii contrare spiritului ce o anima, în perioada aşa-numită a iconoclasmului (707—843), dar iese mereu victorioasă. Ba încă, de două ori, ea e capabilă de o atît de splendidă înflorire — o dată în secolul al Xll-lea sub dinastiile macedoneană şi comnenă, a doua oară în secolul al XlV-lea sub Paleologi, după recucerirea Constantinopolului de la latini — ,încît sîntem îndreptăţiţi să vorbim de două renaşteri, adică de două perioade de aur ale ei.

Ca o urmare a vastei întinderi a imperiului, numeroase si variate regiuni, asupra cărora se exercitase autoritatea împăratului şi prestigiul culturii capitalei, iau contact cu formele de artă practicate la Constantinopol. Centre noi, noi focare de artă se formează, mai întîi în jurul capitalei, apoi în oraşe şi aglomerări umane îndepărtate, în vechile focare culturale ale Asiei, în jurul Mediteranei în Grecia, şi mai departe, în Peninsula Balcanică. Aşa se nasc variante locale ale artei bizantine, influenţate adesea de elemente băştinaşe, de vechi procedee artistice tradiţionale, care însă nu ating esenţa concepţiei constantinopolitane, ci le dau numai o savoare, uneori mai rustică, alteori mai înclinată spre povestiri naive şi sentimentale, care le fac deosebit de atrăgătoare. Aşa se întîmplă cu arta bulgară şi cea sîrbă, cu cea greacă şi macedoneană, cu cea de la Muntele Athos, cu cea din Rusia şi, în cele din urmă,cu cea de la noi. Era natural ca părţi desprinse din Imperiul Bizantin, profitînd de epoci în care puterea centrului slăbise ca să se constituie în state noi, atît Bulgaria cît şi Serbia, mai pătrunse de influenţa bizantină, să-şi făurească o artă proprie înaintea noastră, s-o vadă atingînd culmi care puteau — în anume momente şi în unele opere excepţionale — rivaliza cu cele ale Bizanţului însuşi. Artiştii veniţi de multe ori din capitală, mai ales după cucerirea acesteia de către latini, în 1204 ,sînt iniţiatorii şi conducătorii unor şcoli locale, în care pictorii naţionali prind şi ei meşteşugul şi-1 continuă, conformîndu-1 unor dispoziţii temperamentale naţionale. Şcolile sîrbe şi bulgare, cea din Grecia continentală, una mai modestă ia Trebizonda, ceva mai tîrziu, cea de la Athos — unor astfel de împrejurări îşi datoresc existenţa. Dar invazia turcilor şi cucerirea de către ei a întregii peninsule Balcanice fac să înceteze brusc existenţa celor două state slave (Serbia, în 1380; Bulgaria, în 1393) şi o dată cu aceasta şi în scurtă vreme — este curmat şi elanul artei dezvoltate în aceste regiuni,

Cam acesta este momentul în care românii — de curînd împărtăşiţi cu elementele culturale venite direct sau indirect de la Constantinopol şi posedînd două state destul de înfloritoare — apar în arenă, rămîn o bucată de vreme feriţi de dominaţia turcească şi, considerîndu-se şi fiind consideraţi oarecum ca moştenitori ai Bizanţului, duc mai departe acel ansamblu glorios de concepţii, de tradiţii, privind iconografia, şi de reţete, practice pentru execuţie, ceremonialul curţii şi al bisericii, care constituiseră esenţialul artei bizantine.

începuturile picturii noastre monumentale, atît cît ne-au rămas şi se pot studia, aparţin secolului al XlV-lea. Este probabil că şi mai înainte a existat o oarecare formă de pictură, dar ea a dispărut. în săpăturile efectuate, uneori, atunci cînd s-a dat de urma unor monumente anterioare secolului al XlV-lea, s-au găsit resturi de tencuială zugrăvită. Chiar sub biserica curţii domneşti,

cea mai remarcabilă dintre vechile noastre construcţii, Sf. Nicolae de la Argeş, a existat o clădire mai veche. Ceea ce se păstrează însă la Sfîntul Nicolae Domnesc — ansamblu de mari proporţii, bine conservat şi putînd fi datat cu siguranţă după mijlocul secolului al XlV-lea — formează un admirabil şi sigur punct de plecare, pentru a ne da seama de calitatea picturii monumentale din ţara noastră, încă de la apariţia ei.

Dar, înainte de a vorbi de un monument sau altul, este poate util să aruncăm o privire, pe de o parte asupra evoluţiei iconografiei scenelor reprezentate la noi de-a lungul secolelor, asupra spiritului în care ele erau înţelese şi prezentate, adică asupra intenţiilor artiştilor, pe de alta asupra tehnicii întrebuinţate, care, ţinînd seama şi de tradiţii locale, nu era întotdeauna şi pretutindeni aceeaşi, fără să mai vorbim de personalitatea executantului.

în secolele al XlV-lea şi al XV-lea predominau scenele legate de liturghie, iar accentul era pus pe momentele importante din viaţa şi mai ales din Patimile lui Christos: Naşterea, Adoraţia magilor, o minune sau alta, Răstignirea, Punerea. în mormînt, învierea, înălţarea. Scenele se desfăşurau larg, mai ales în suprafaţa semisferică a sinilor absidelor laterale. Christos Pantocrator, înconjurat de îngeri şi uneori de profeţi ori de apostoli, ocupa centrul cupolei ce se înaltă deasupra naosului. Pe pandantivi erau evangheliştii, cu simbolurile lor. în altar, locul principal îl deţinea Fecioara tronînd, înconjurată şi ea de îngeri. Dar şi aici, întinzîndu-se orizontal, dedesubtul scenei principale, uneori se picta Cortul Mîntuirii şi Cuminecătura Apostolilor, ca la Biserica Domnească din Argeş. Ceva mai jos era locul părinţilor bisericii şi doi martiri diaconi. în registrul de mai jos, de astă dată al naosului, apăreau figuri izolate sau grupe de sfinţi: Deisis, ori Constantin şi Elena, ori alţi sfinţi şi martiri. Sfinţii militari Gheorghe, Dimitrie şi Stratilat sînt zugrăviţi în genere pe peretele din stînga. Pe peretele care desparte naosul de pronaos, pe partea dinspre răsărit, foarte adesea se picta, într-o mare compoziţie, Adormirea fecioarei.

Pronaosul era la început rezervat istoriei bisericii — cu sinoadele ecumenice sau alte evenimente importante — ori reprezentării imnurilor religioase; deasupra uşii pronosului în mod excepţional şi, mai des, de o parte şi de alta a intrării în naos — ctitorul şi familia sa. în aceste portrete, libertatea artistului era pînă la un anumit punct respectată. Portretul trebuia să conţină suficiente elemente laice ca să rămînă un portret — în trăsăturile feţei, în înfăţişare, în costum — fără să tulbure însă impresia solemnă generală pe care o lăsa restul picturii. El constituia un compromis între realismul inerent oricărei imagini ce individualiza şi spiritul ce se cuvenea să domnească într-un lăcaş în care se oficia. Mai ales în atitudine şi în gesturi, artistul se cuvenea să se stăpînească^ ca să nu tulbure liniştea, pacea şi atmosfera înălţătoare a mediului înconjurător.

Spiritul în care erau înţelese şi redate scenele, în primele secole, este mistic, de mare concentrare spirituală, aşa încît compoziţia era destinată să invite la meditaţie, să exalteze sentimentele privitorului, să-1 îndepărteze de viaţa pămîntească şi să-1 facă să aspire la cea de apoi. însuşirea ce izbeşte în acele imense compoziţii admirabil ritmate şi orchestrate este monumentalitatea, ceva supraumàn. La aceasta contribuie şi coloritul lor, bazat pe puţine culori, ca în cele mai preţioase covoare orientale.

Dar grandoarea ce se desprinde din aceste picturi nu era întotdeauna simţită de omul simplu şi nici de călugării din mănăstiri. De aceea pictorii încep să recurgă la scene mai pe înţelesul tuturor, la povestiri miraculoase ori patetice din vieţile sfinţilor, unele influenţate de literatura apocrifă, devenită populară, altele din folclor, povestiri care se succed în mai multe compoziţii de mici dimensiuni. Aceste imagini detaliate, mai aproape de viaţă, deşteaptă mila privitorului, îl fac oarecum părtaş la ceea ce reprezintă pictura. Iconografia se îmbogăţeşte, mai ales în regiunile unde existau sfinţi ieşiţi din mijlocul populaţiei locale sau aduşi ca moaşte în ţară, cum erau în Moldova sfîntul Ion Nou şi în Muntenia sfînta Filofteia. Pereţii încep să se acopere cu scene de dimensiuni mai mici, care se succed în şiruri

orizontale, pe cîte cinci sau şase registre, in care fiecare subiect ţine mai mult de arta icoanelor decît de cea monumentală. De acolo, ele trec la pereţii exteriori, cum se întîmplă îndeosebi în secolul al XVI-lea în Moldova, la fundaţiile lui Petru Rareş şi ale urmaşilor acestuia. Ultima mare operă de acest gen şi cea mai reuşită este mănăstirea Suceviţa, zidită la finele secolului al XVI-lea. Măiestria execuţiei şi bogăţia motivelor ce ne întîmpină pe pereţii dinafară ai bisericilor din această vreme este atît de surprinzătoare, încît au făcut pe marele istoric de artă Strzygovski să le consacre un adevărat imn de laudă. Această pictură exterioară poate fi de altminteri considerată ca o cucerire moldovenească şi ca o îmbogăţire în calitate artistică a canonului tradiţional, întrucît scenele reprezentate nu se inspiră din erminiile cunoscute. Ceea ce uimeşte şi astăzi este starea admirabilă de conservare a acestor picturi, datînd de cîte 400 şi mai bine de ani. Este deci momentul să ne întrebăm cum erau ele executate ca să se păstreze atît de minunat?

Fresca propriu-zisă, adică pictura pe peretele crud, verde, este la noi foarte rară. Tehnica întrebuinţată era cea a temperei, adică a picturii pe zidul uscat, acomodată după nevoi şi supusă unor modificări ieşite din experienţa fiecărui zugrav. Zidul, după ce fusese terminat de roşu, era acoperit succesiv cu straturi de tencuială, mergînd uneori pînă la trei, unul peste altul, ca să se ajungă la o suprafaţă perfect plană, un suport pentru pictură, omogen şi lucios, aderînd puternic de zid. în primul strat al acestei pături de mortar se puneau cîlţi, fire de in sau de cînepă, care fixau împreună materialele ce compuneau tencuiala, şi pe aceasta de zid. Se lăsa apoi să se usuce bine suprafaţa ce se acoperise cu tencuială, după care se uda partea de deasupra şi pe acest zid udat (de unde denumirea de tempera): „ă la detrempe" se picta cu culori minerale sau vegetale, pisate cu fiere de bou sau cu gălbenuş de ou, amestecate cu clei animal şi apoi dizolvate în apă. Uneori se adăuga şi puţin cărbune de tei sau negru de fum, care ferea culoarea de influenţa nimicitoare a varului din zid.

Compoziţia se lucra după un carton, după un model mai vechi, sau din memorie, din cap.

Aşa au ieşit sutele de picturi care acoperă zidurile bisericilor noastre din Oltenia (partea vestică a Munteniei), din Muntenia şi din Moldova. Care sînt cele mai însemnate dintre ele, în ordinea lor cronologică? Prima şi cea mai renumită este cea de la Curtea de Argeş, pe care am menţionat-o. Ea ne-a rămas printr-o întîmplare fericită, căci fusese destinată dărîmării. însă, la un examen mai amănunţit, s-a observat că picturile ulterioare, suprapuse în diverse epoci peste cea originală, şi care erau fără valoare, acoperiseră o bună parte din pictura secolului al XIV-lea. Sub acest înveliş protector ea se păstrase în fericite condiţii. Operă a doi artişti, ajutaţi de ucenici — unii poate de la noi, — ansamblul poartă inscripţii în greceşte, unele corecte, ale unui constantinopolitan sau macedonean de limbă greacă, altele cu greşeli, dovedind că autorul lor nu era grec, ci venise mai de aproape, poate din Serbia, poate din Macedonia.

în ceea ce ne-a rămas din această biserică avem mai multe categorii de scene: mari compoziţii de un splendid colorit, cu personaje pline de mişcare, un elan admirabil ritmat, surprinzător pentru arta bizantină; compoziţii mai mici, avînd raport cu unele scene rareori întîlnite în alte locuri, dar existînd în mozaicurile de la Kharieh Djami, ceea ce ne obligă să ne gîndim la sugestii venite din Constantinopol; figuri impunătoare şi portrete, cum este cel al ctitorului, la picioarele lui Isus, pe tron, între Măria şi sfîntul Nicolae, patronul bisericii.

Din acelaşi secol mai avem cîteva fragmente la Cozia, pe malul Oltului şi cîteva scene complete în aceeaşi biserică, scene în care restauratorul de mai tîrziu a 'avut fericita inspiraţie, în loc să picteze deasupra o nouă scenă, să retuşeze pe cea primitivă, cu aceleaşi tonuri, în limitele aceluiaşi desen. Un fenomen asemănător se petrece la Snagov, tot cam prin acea vreme.

La începutul secolului al XVI-lea se termină şi se tîrnoseşte biserica lui Neagoe Basarab, din Curtea de Argeş,

considerată în tot Orientul, ca o minune arhitectonică celebră pînă în vremea noastră în proza călătorilor care au vizitat-o, inspiratoare de legende şi _ balade. Pic-tura ce o împodobea era în acord cu arhitectura. Dar, construcţia suferind degradări pricinuite de vreme, a fost restaurată în secolul al XIX-lea de unul din cei mai nepricepuţi elevi ai lui Viollet-le-Duc: Lecomte-du-Nouy. Ea a fost dărîmată şi construită din nou, exact cum fusese, însă cu material nou. Din fericire pictura a fost salvată, desprinsă de pe pereţi, nu în întregime, dar în bună parte. Scenele — printre care se remarcă portretul ctitorului bisericii şi al familiei sale, cîteva alte scene şi maiestuoase figuri de sfinţi, printre care Iacob Persul, sfîntul Gheorghe şi sfînta Ana — sînt azi în secţia de artă medievală a Muzeului de artă al Republicii.

Secolele al XV-lea şi al XVI-lea sînt încă şi mai bine reprezentate în Moldova, graţie domniilor lungi, stării economice mai înfloritoare, şi rolului domnitorilor Ştefan cel Mare şi Petru Rareş. Atunci s-au înălţat bisericile zugrăvite şi pe dinăuntru şi pe dinafară, mici ca proporţii, dar oferind splendoarea unor chivote de sfinţi. Voroneţ, Bălineşti, Arbure, Sfîntul Gheorghe din Hîrlău, Vatra Moldoviţei, Sfîntul Gheorghe din Suceava, iată cîteva din monumentele la care ne gîndim cînd dorim să ne înfăţişăm nivelul înalt la care ajunsese pictura monumentală în nordul Moldovei. Compoziţii ca „Răstignirea", „Aflarea Sfintei Cruci" de la Pătrăuţi, „Trenia" de la Bălineşti ni se par demne de a sta alături, nu de pictura din altă ţară vecină din vremea lor, — căci, cum am spus, în afară de Rusia, în celelalte ţări creştine balcanice începuse de mult decadenţa — dar de cele anterioare cu mai bine de 200 de ani. în aceste reuşite ansambluri ne întîmpină două din însuşirile înalte, pe care le considerăm specifice picturii noastre monumentale: perfecta adaptare a compoziţiilor la arhitectură şi armonia dintre impresia generală cromatică a fiecărui monument şi coloritul peisajului înconjurător. Această ultimă calitate este mai ales vizibilă pentru bisericile cu bogată pictură exterioară. De asemenea, pitoreasca

şi admirabil colorată compoziţie a „Judecăţii de apoi" de la Voroneţ, ocupînd toată suprafaţa peretelui din spre apus, la intrare. De altminteri, e de observat că în această scenă a judecării drepţilor şi păcătoşilor întîlnim uneori sentimentele sincere ale zugravului, ideile lui despre dreptate, duşmănia faţă de anume clase sociale, pe care le reprezenta.

Două monumente ceva mai noi — Suceviţa, de la finele secolului al XVI-lea şi Dragomirna, de la începutul secolului al XVII-lea — închid în chip glorios ciclul prestigios al artei medievale moldovene. După această dată, ceea ce se poate întîlni nu mai e capabil să se măsoare cu trecutul. Chiar şi portretele donatorilor, care în bisericile secolelor anterioare atinseseră o măiestrie impresionantă — cum sînt cel al lui Ştefan şi al familiei sale, de la Voroneţ, ori cel al lui Rareş, de la Humor, ori cele ale cîtorva boieri, la fundaţiile acestora — au devenit banale, inexpresive şi convenţionale.

_ în secolul al XVII-lea, cele mai însemnate ansambluri picturale sînt realizate în Muntenia, nu numai în construcţiile domneşti, ci şi în cele ale boierilor mari, în bisericile de lîngă conacele lor, acolo unde aceştia îşi petrec o parte din vreme. Bogaţi, doritori de fast şi voind să impresioneze pe semenii lor prin frumuseţea şi strălucirea construcţiilor ce ridicau, ei fac apel la cei mai buni artişti care, pe cei mai mulţi dintre ei, de data aceasta îi cunoaştem. Unii şi-au lăsat zugrăvit chiar portretul în cîte un colţ mai ascuns al bisericii. La Stăneşti, Buzeştii; la Arnota, Matei Basarab; la Băjeşti, banul Mareş Băjescu; la Filipeştii de Pădure, Cantacuzinii; la Hurez, însuşi domnul Brîncoveanu, la mănăstirea care este şi o reşedinţă domnească; la Bucureşti, Doamna Safta a lui Şerban Cantacuzino — sînt ctitorii celor mai reprezentative monumente din această vreme. în fiecare din ele găsim ansambluri în care s-au menţinut bunele tradiţii ale secolelor trecute. Interiorul bisericii Doamnei din Bucureşti, în care domină o armonie de tonuri acordate cu un roşu splendid, care constituie dominanta şi cheia cromatică a acestor acorduri; la Băjeşti, portretele nu-

meroasei familii a ctitorului; la Hurez, tot atît de numeroasa familie a lui Brîncoveanu — se numără printre cele mai minunate realizări ale picturii noastre din acea vreme. în veacul următor se cuvin citate: paraclisul Mitropoliei din Bucureşti; biserica Stavropoleos, mic giuvaer de arhitectură şi pictură; Văcăreştii lui Mavrocordat. Ele sînt momente încă vii ale picturii noastre monumentale.

BISERICILE CETĂŢI ALE SAŞILOR DIN ARDEAL

Două motive m-au îndemnat să mă ocup, acum, către sfîrşitul activităţii mele, de bisericile cetăţi ale saşilor din Ardeal. Mai întîi, unul ieşit dintr-o pasiune turistică: cercetarea lor mă obligă să parcurg în lung şi în lat acea parte a ţării noastre, pe care o consider cea mai frumoasă, mai variată ea aspect, mai pitorească, poate şi mai bogată, şi pe care n-o cunoşteam îndeajuns. La aceste însuşiri puternic atrăgătoare ale Ardealului se mai adăugau două, oarecum contradictorii şi deosebit de interesante: Ardealul era, înainte de secolul nostru, nu numai cea mai înaintată cultural dintre provinciile ţării, dar şi cea în care, mai bine ca oriunde, s-au păstrat vechi şi autentice tradiţii ale trecutului, moravurile, obiceiurile şi producţia geniului popular al celor trei naţiuni conlocuitoare.

Al doilea motiv care m-a împins către studiul bisericilor cetăţi este mai legat de specialitatea mea de istoric de artă. Ele reprezintă una din acele creaţii surprinzătoare şi instructive ale artei feudale, care lămuresc nu numai probleme de artă, atunci cînd sînt cercetate, ci şi complicate probleme de istorie politică

şi socială, ne ajută să pătrundem în miezul situaţiilor obscure de acum cîteva secole, aruncînd asupra lor o vie lumină.

Bisericile cetăţi nu sînt un fenomen particular şi exclusiv al Ardealului. Cazuri izolate de biserici întărite — ceea ce este altceva decît bisericile înconjurate cu un zid de apărare, ca la Drago mima, de pildă, — mai există în Europa. Nicăieri însă, monumentele acestea, ieşite dintr-o cumplită necesitate, din primejdii grave care s-au succedat timp de sute de ani, n-au luat proporţiile, n-au cunoscut acea varietate de soluţii, n-au dat naştere la atît de ingenioase combinaţii arhitectonice, ca la saşi. Căci — şi acest lucru trebuie accentuat de la început — biserica cetate nu este o mică şi neînsemnată variantă a bisericii catolice ori luterane; ea este o concepţie arhitectonică nouă, puternică, originală, capabilă de posibilităţi multiple, trăind o viaţă proprie în domeniul vast al artei medievale, — concepţie fertilă, în stare să dea naştere la construcţii de vaste proporţii, derivate, evident, de la monumentul religios, dar în interiorul acestui monument, biserica propriu-zisă devine un element secundar, accentul fiind în întregime pus pe transformarea ei în aşa fel, încît să devină un instrument formidabil de apărare a comunităţii.

Şi în arta medievală, biserica, în ce priveşte planul, silueta, raportul maselor între ele, a cunoscut schimbări de la secol la secol, de la provincie la provincie chiar în interiorul aceluiaşi secol. Aceste deosebiri sînt însă neînsemnate, mici modificări în plus sau în minus în dispoziţia pe teren a diverselor părţi, în dimensiuni, în materialul întrebuinţat. Cu oarecare silinţă de sintetizare putem construi un fel de imagine ideală a bisericii noastre, la care am ajunge pornind de la oricare dintre varietăţile cunoscute, şi care le subsumează pe toate. La bisericile cetăţi aşa ceva nu este posibil. Fiecare din ele este un caz aparte, ieşit din îmbinarea nimerită şi excepţional de efectivă, de cele mai multe ori numai atunci, pentru o singură dată, a unui mare număr de elemente.

Unele din aceste elemente tind la transformarea uneia sau alteia dintre diversele părţi ale bisericii — pronaos, navă centrală sau nave laterale, transept, cor şi absidă — în puncte de apărare, prin construirea deasupra bolţilor tavanului, între aceste părţi luate separat sau în ansamblul lor şi acoperiş, a unui loc de manevră comod pentru cei asediaţi. Acest loc este prevăzut cu metereze şi diverse deschizături rotunde ori verticale, ori cu nişte guri imense între doi contraforţi, pentru arcaşi, mai ales pentru aruncarea asupra celor de jos a lichidelor fierbinţi ori inflamabile, a smoalei topite, a bolovanilor, a buturugilor de lemn.

Alte categorii de elemente au ca rezultat ridicarea şi întărirea mai multor ziduri înconjurătoare, înalte şi de grosimi ciclopecne uneori, pentru a construi incinte, de forme deosebite, după natura terenului sau după nevoile strategice şi planul de apărare stabilit de luptători. Ele pot fi simple, duble sau triple, la colţuri ori din distanţă în distanţă prevăzute cu turnuri puternice şi bastioane, variind ca număr, ca putere de rezistenţă, ca mijloace defensive puse la îndemîna apărătorilor.

In primul caz, pînă nu se construiseră incinte, biserica rămînea singurul loc întărit, în care se închideau locuitorii comunei ca să reziste duşmanului: din ea se opuneau cu disperarea celui care nu mai are de aşteptat, în caz de înfrîngere, decît moartea. într-al doilea caz, biserica nearmată, adică rămasă la proporţiile şi la planul ei obişnuit, se găsea în mijlocul unui lagăr întărit, înconjurat de unul, de două sau de trei ziduri, înalte uneori de 15 m şi groase de 3—4 m, în interior prevăzute cu drumuri de strajă suprapuse, pe care circulau ţăranii înarmaţi. De aici, prin gurile din ziduri, ei împroşcau pe asediatori. Din turnurile masive, cu patru, cinci sau şase etaje — unul dintre aceste turnuri chiar deasupra drumului, la intrarea în incintă — curgea de la fiecare etaj peste inamicul de jos ploaie de apă fiartă şi de smoală lichidă, cădeau bucăţi grele de lemn şi de piatră. Intrarea, în faţa căreia se afla adesea un pod mobil, peste şanţul adînc, plin cu apă şi înconjurînd cetatea, era partea cea mai vulnerabilă şi mai greu de apărat. Ea trecea pe sub turnul cel mai solid

şi mai bine înarmat al incintei. Era îngustă şi lua forma unui gang boltit cilindric, foarte întunecos, uneori drept, uneori deviind la dreapta sau la stînga, pentru a uşura apărarea. Unul sau mai multe grătare de lemn sau de metal se puteau manevra din turn, din distanţă în distanţă, ca să împiedice trecerea duşmanului. Ultima parte a acestui gang era o poartă puternică din blăni groase de stejar, prinse cu lame solide de fier şi căptuşită în afară cu benţi de fier, ţintuite cu piroane.

Planul incintelor, mai ales cînd erau mai multe, era imaginat astfel, încît diversele lor unităţi să se poată ajuta una pe alta în cursul luptelor. în chipul acesta, înaintarea inamicului, dacă el ar fi reuşit să se strecoare în prima incintă încît de la poartă sau în mersul lui, ar fi urmat să se facă între două focuri, de la două turnuri vecine. Ne putem deci închipui, date fiind dimensiunile variate ale acestor două incinte, forma lor, cînd poligonală, cînd ovală şi cînd rotundă, după dispoziţiile terenului şi resursele materiale ale comunităţii, numărul şi situaţia turnurilor, cîte posibilităţi de combinaţii tactice se puteau înfăptui la planul unei biserici cetăţi. Iar aceasta, în cazul cînd întreaga apărare depindea de valoarea zidurilor incintei şi de vitejia luptătorilor de pe terenul întărit din jurul bisericii. Situaţia putea deveni şi mai complicată, iar combinaţiile tactice şi-mai numeroase atunci cînd apărarea devenea rezultatul unei acţiuni concentrate şi comune a celor din incinte cu a celor de sub acoperişul bisericii, adică atunci cînd ea rezulta din eforturile combinate ale tuturor celor ce puteau purta arme, oriunde s-ar fi găsit ei, în incintă sau în localul bisericii. De cele mai multe ori, rolul principal revenea celor din construcţia de deasupra pronaosului, adică a părţii de vest a bisericii, transformată într-un turn gigantic, care la unele biserici atingea 70—75 m, putea avea pînă la zece etaje şi adăpostea cîteva sute de luptători.

Au existat aproximativ trei sute de asemenea biserici cetăţi. Azi numărul celor care mai merită acest nume s-a redus la cel mult două sute. Unele s-au dărîmat de vechime pentru că, trecînd primejdia care sta la originea lor şi împotriva căreia comunitatea se văzuse silită să facă faţă, sau încă, perfecţionîndu-se armele de foc, cum s-a întîmplat la sfîrşitul secolului al XVII-lea şi începutul secolului al XVIII-lea, iar mijloacele de apărare ale bisericilor cetăţi dovedindu-se ineficace, sătenii n-au mai întreţinut zidurile. Altele, îndeosebi turnurile şi bastioanele, înalte şi de acces dificil, greu de întrebuinţat în alt scop, au fost pur şi simplu dărîmate, pentru ca, din materialul rezultat, să se zidească şcoala ori o altă construcţie de interes comun.

*

Biserica cetate, această creaţie specifică şi atît de îndrăzneaţă a saşilor din Ardeal, oglindeşte însuşirile lor esenţiale.

Saşii au fost aduşi în Ardeal ca să colonizeze regiunile expuse şi mai slab populate din sudul şi estul acestei provincii, către mijlocul sec. al XH-lea, Ei veneau din regiunile Rinului de Jos şi ale Moselei şi erau mai toţi cultivatori de pămînt, ţărani obişnuiţi cu munca grea a cîmpului şi meseriaşi. Regii Ungariei puneau preţ mai ales pe aceştia din urmă. Prin ei spera coroana maghiară că se va îmbunătăţi situaţia economică primitivă a ţării, se vor organiza şi în Ardeal diversele meserii, acele pe care saşii le practicaseră în regiunile de unde veneau, se vor crea sate şi oraşe înfloritoare, se va dezvolta comerţul cu vecinii, şi ei înapoiaţi din acest punct de vedere, dar stăpînind turme şi regiuni excepţional de fertile.

Coloniştii aduceau cu ei civilizaţia din acea vreme din locurile de obîrşie, începuturile promiţătoare ale unei organizaţii comunale, multe noţiuni utile pentru cei ce populează satele şi oraşele, cunoştinţe legate de construcţia caselor, pe atunci de lemn, şi de arhitectura bisericilor, de lemn uneori, dar şi de zid, de piatră şi de cărămida, cu anume ornamente în stil romanic, cioplite în piatră dar cu mijloace încă naive şi oarecum arhaice. Unele după altele, mai în tot restul sec. al XH-lea, valurile de colonişti se succed în Ardeal. Ele se aşază, se rînduiesc, iau contact unele cu altele, îşi organizează viaţa şi aduc reale servicii ţării, ajutaţi în

această acţiune de călugării cistercieni şi de cavalerii teutoni, care şi ei sînt aşezaţi acolo cu privilegii din partea regilor Ungariei, la începutul sec. al XlII-lea. Cistercienii, mai ales aeel ordin de călugări a căror menire era să cultive pămîntul şi să înveţe şi pe alţii să-1 cultive, sînt de un netăgăduit folos. Tot aşa şi cavalerii teutoni, care în scurtă vreme zidesc de-a lungul Carpaţilor o linie de cetăţi formidabile. Dar ambiţioşi, doritori să-şi întindă puterea şi să fundeze aici, în Ţara Bîrsei, un stat independent de Ungaria, supus Papei, ei intră în conflict cu regele şi sînt goniţi din ţară. Plecarea lor lasă un gol primejdios din punctul de vedere al apărării Ardealului. In 1241 şi 1242, cînd năvălesc tătarii, ei nu întîmpină nici o rezistenţă, căci nici o forţă organizată nu mai era în fiinţă. Tătarii pot astfel arde, prăda şi distruge în voie tot Ardealul şi, din provincia înfloritoare care era mai înainte, nu mai rămîn decît ruine fumegînde. Toate satele şi oraşele sînt la pămînt, iar din bisericile de piatră care începuseră să se ridice, rare şi neînsemnate resturi romanice, ici un portal, jumătate spart, dincolo o bucată de zid ori o coloană, un capitel răzleţ ori un arc de fereastră în plin cintru, ne mai vorbesc de arhitectura pe care saşii mai ales o creaseră în centrele lor.

Multă vreme dezolarea şi groaza după ceea ce se întîmplase domnesc pretutindeni aşa de cumplit, încît nimeni nu se mai poate gîndi la o reclădire a provinciei. Nobilii şi clerul înalt, lipsiţi de curaj, fugiseră din faţa tătarilor, punîndu-se la adăpost, care pe unde putuseră.

Ţăranii români şi secui, în majoritate păstori sau mici agricultori, prea slabi, împrăştiaţi şi ei, cu micile lor gospodării pîrjoliţe şi făcute cenuşă, fără un simţ prea accentuat al solidarităţii, nu pot fi reconstructorii Ardealului.

Rolul românilor va fi precumpănitor numai ceva mai tîrziu, tot într-o epocă de mari calamităţi, după invaziile turceşti, atunci cînd se ridică din mijlocul lor figurile mărete a lui Ioan Corvin şi a fiului acestuia, Matei. în sec. al XIII-lea, rolul de ziditor şi reconstructor al ruinelor lăsate de tătari revine în primul rînd saşilor, element preponderent orăşenesc. Solidari între

ei, cu întinse legături între cele mai îndepărtate regiuni locuite, ei se dumiresc mai repede ca ceilalţi, şi, posedînd o tradiţie, încetul cu încetul revin la o viaţă mai normală, încep să-şi refacă gospodăriile, să-şi repare bisericile şi să se regrupeze în comunităţi în jurul acestora.

Este de observat însă, şi acum, şi în tot cursul secolelor, că stilul tuturor operelor de artă săsească din Ardeal, a căror inspiraţie venea mai totdeauna din Germania de est, ba chiar şi din Bavaria şi Franconia, ajungea aici mai tîrziu, după două sau chiar trei decenii. Iar dacă este vorba de o comunitate mai izolată, cum erau multe, pierdută în vreo vale, printre dealuri şi păduri seculare, această întîrziere va fi şi mai mare, cum vom vedea cînd va fi vorba, de pildă, de frescele şi construcţiile de la Malîncrav.

în jurul acestor biserici nou înălţate, după retragerea teribilelor hoarde tătare, se încearcă acum şi unele mijloace de apărare primitivă: şanţuri adînci, cu sau fără apă, maluri de pămînt, garduri de lemn, care însă nu pot împiedica alte invazii tătăreşti, e drept nu aşa de năpraznice ca prima. Se trece uneori chiar la o fortificare a bisericii, cum rezultă dintr-un document al lui Andrei al III-lea, din 1291, prin care regele opreşte „Turres sive castra super eccîesiis aedificata", deşi probabil această ordonanţă se îndreaptă mai mult împotriva nobililor unguri, cu care regele era în duşmănie şi care, pe moşiile lor, se serveau de bisericile ce întăriseră, pentru a ridica taxe ilegale de la negustorii şi călătorii ce treceau prin sat, şi nu împotriva comunităţii săseşti pe care regele, tocmai din pricina duşmăniei lui cu nobilii, le proteja.

Obişnuit, în zilele calme din timp de pace, biserica întărită era ceea ce ea trebuie să fie, adică locul în care se întruneau credincioşii. Rolul ei principal şi adevărat, cel pentru care comunitatea întreagă suferise privaţiuni ca să se îndeplinească, utilitatea ei reală apăreau numai, în timpul războaielor: cu tătarii şi turcii, foarte des, mai ales cu ultimii, ori în luptele interne după Mohaci (1526), adică după ce Ungaria cade în puterea turcilor,

atunci cînd Ardealul este o pradă la care ţintesc, pe de o parte Zapolya, susţinut de turci, pe de alta Ferdinand de Habsburg.

în incintele ce înconjurau biserica, îndărătul zidurilor, sub drumurile de strajă, se construiau încăperi pentru săteni şi familiile lor, şi imense lăzi de lemn pentru păstrat proviziile, mai ales recolta. Aici stau înmagazinate, în aşteptarea unui semnal de alarmă, care astfel nu mai surprindea şi nu mai crea panică, tot ce era necesar unei comunităţi ca să-şi ducă mai departe viaţa, pînă trecea furtuna. Toţi locuitorii, uneori şi cei din satele vecine, vitele chiar atunci cînd existau mai multe incinte, la primul semnal intrau în interiorul curţii sau în partea fortificată a bisericii, se închideau, se ridicau punţile, se lăsau grătarele de fier şi se începea o viaţă nouă, în aşteptarea duşmanului. Dar această viaţă nouă nu era decît activitatea micşorată, din pricina spaţiului redus, miniatura vieţii normale. Fiecare, în afară de orele de luptă, îşi continua, cum putea, meseria: fierarul lucra fierul, cismarul cişmele, croitorul hainele, cojocarul cojoacele, brutarul făcea pîinea, copiii continuau lecţiile în şcoală, iar învăţătorul cursurile. Biserica cetate constituie deci, în acelaşi timp, un monument religios, pentru viaţa sufletului, dar şi unul civil, pentru viaţa materială zilnică.

în aceste condiţii nu le era greu saşilor, uniţi cum erau, să se menţină liberi, oricît ar fi dorit regele Ungariei ori nobilii feudali să-i supună. Muncitori, gospodari, ei devin, ca meseriaşi şi negustori, clasa socială cea mai bogată din Ardeal, îşi-menţin privilegiile garantate de documentele prin care fuseseră colonizaţi în sec. al Xl-lea şi îşi măresc acele privilegii. Chiar şi dreptul de a-şi întări biserica, pus în discuţie la finele sec. al XlII-lea, cum am văzut, le este în cele din urmă, nu numai îngăduit, ci chiar recomandat, în lupta contra turcilor. Uneori, în vederea construirii zidurilor incintei sau a înarmării bisericii, regele scuteşte satul de a mai trimite soldaţi în oastea regală sau acordă scutirea acelora care vor lupta în biserica cetate, cum face chiar Matei Corvin.

Acestea sînt concluziile la care am ajuns din lectura cîtorva studii germane[1], care s-au ocupat, cam în general, ce e drept, cu acest subiect şi din două călătorii, una în 1953, alta în 1954.

Ultima, îndeosebi, este una din cele mai minunate întîmplări din viaţa mea, de lung şi destul de încercat călător. N-aş vrea să dau impresia unui lirism tardiv de bătrâneţe, cînd se pare că devenim mai impresionabili, dar drumurile acelea de ţară, suind şi coborînd printre păduri de stejari şi coline cu cele mai variate şi graţioase conture, printre semănături coapte şi porumburi verzi şi sănătoase, la care coceanul era mai înalt decît un om călare, întâlnirea cu ţăranii muncitori, toţi ocupaţi, toţi vrednici şi gata de lucru, cu femeile mergând la cîmp în căruţe, toate cu enorme pălării de paie legate cu panglici de fel de fel de culori, cu păsările cele mai variate sburînd de colo pînă colo, de specii necunoscute mie, pe care de mult nu le mai vedem dincoace de Carpaţi, la largul lor în acel paradis pămîntesc aduceau în suflet pacea din natură, un simţămînt de fericire, de seninătate, de gratitudine. Repet, am călătorit mult în viaţa mea, am văzut peisaje nenumărate şi opere de artă splendide, dar rareori efectul lor asupra mea a fost mai adînc ca în aceste zile petrecute în Ardeal. La fiecare pas se prezenta ochiului un aspect nou, o privelişte încîntătoare, nu una măreaţă, ca în Elveţia sau în Italia sau în Franţa, în preajma Alpilor, ci una pe măsura omului, apropiată de mine. Iar cînd ajungeam, însoţitorul meu şi cu mine, în faţa bisericii cetate, imensă, venerabilă, tăcută, potrivindu-se aşa de bine cu natura înconjurătoare, mulţumirea noastră nu se poate descrie. Patruzeci şi două de astfel de monumente

[1] a) Dr. E. Albert Biela, *Die Burgen und Ruinen in Siebenburgen* (1899), Hermannstadt, 1894.

b) Emil Sigerus, *Siebenbttrgische săcltsische Burgen und Kirchkaslelle,* III. Auflage. Verlag Jos. Drotleff, Hermannstadt, 1901.

c) Ing. Walter Horwath, *Siebenburgisch săchsische Kirchenburgen.* Verlag der Honterns-Buchdruckerei, Hermannstadt, 1931.

d) *Die deutsche Kunst in Siebenburgen.* Im Auttrage der deutschen Akademie von Viktor Rotii. Bearbeitet von C. Theodor Milller, Alexander von Reitzenstein, Heinz H. Rosomann. Deutscher Kunstverlag, Berlin, 1934.

au fost astfel cercetate, superficial poate, căci vremea ne lipsea şi nici posibilitatea de a examina totul, pe îndelete, cum se cuvine, nu ne aparţinea. Cred însă că este bine şi util să le fac cunoscute, ca pe una dintre cele mai însemnate creaţii artistice din ţara noastră, şi celor care n-au avut încă norocul să le întîlnească, sau care, indiferenţi, au trecut pe lingă ele fără să le observe.

ARTĂ

UNIVERSALĂ

CARACTERELE COMUNE ALE DEZVOLTĂRII ARTELOR LA POPOARELE ROMANICE

Imperiul roman, care stăpînise timp de sute de ani întreaga lume veche cunoscută, de la Oceanul Atlantic la hotarele Persiei şi de la Sahara la Marea Nordului şi la mlaştinile şi pădurile Germaniei nordice, lăsase pretutindeni urme puternice şi durabile la neamurile pe care le supusese; la multe, limba ce vor vorbi de atunci încoace; la altele, amintirea legilor şi prestigiul sistemului lui administrativ, pe pămîntul mai tuturor, monumente splendide, la construirea cărora colaboraseră toate categoriile de artişti din acea vreme, monumente ce rămîn ca amintiri de neuitat şi ca modele pentru generaţiile viitoare.

Prin însăşi forma sa de stat, imperiul roman tinsese la o unificare arbitrară a vastului teritoriu ce ocupase, teritoriu locuit de numeroase şi extrem de deosebite popoare, aparţinînd unor origini etnice, unor credinţe religioase variate, şi cu forme de viaţă diferite. In aparenţă, şi superficial, acea uniformizare reuşise. în realitate, însă, trecutul popoarelor cucerite de romani continuă să existe sub forme fruste, care ies la lumină ori de cîte ori o situaţie favorabilă se prezintă, ori de cîte ori slă-

r

beşte puterea coercitivă centrală. Aşa încît, în statele ce se formează pe ruinele imperiului roman, în acelaşi timp cu o persistenţă a ideii de autoritate supremă, moştenită de la imperiul roman, idee de care sînt conduşi şefii noilor state, şi care este favorizată şi de biserică, întîlnim un fel de resurecţie a tradiţiilor autohtone, rămase pînă atunci în umbră, proprii şi particulare fiecărui popor de sub stăpînirea şefilor celor noi. Aceste elemente, resturi ale unei vieţi naţionale anterioare cuceririi romane, se afirmă şi se întăresc din ce în ce, duc la o diferenţiere mereu mai accentuată între un popor, şi altul, diferenţiere favorizată încă de viaţa politică, de schimbările dese de stăpînitori în noile state formate pe ruinele imperiului roman, elementele acestea constituind primii germeni ai vieţii naţionale. Astfel încît, de atunci începînd, nu se mai poate vorbi de o unitate a Europei, nici măcar în partea ei ocupată uneori de un singur stăpînitor, iar cultura statelor noi va consta, în fiecare din ele, din amalgamarea unor elemente aparţinînd tradiţiei romane, în doze care variază de la popor la popor, â unor vechi tradiţii autohtone, de asemenea variabile, şi a unor elemente aduse cu ei de către noii stăpînitori'şi de popoarele care-i însoţise în migraţie, germanice, mongole, arabe, şi slave, unele mai ales în apusul, altele în răsăritul Europei.

De la o vreme, începînd cu secolul al XlII-lea, în statele din apusul Europei, care acum căpătaseră o existenţă mai durabilă şi ajunseseră la o formă mai regulată de succesiune la tron, deci la o transmitere previzibilă a autorităţii, sub acţiunea pe de o parte a familiilor dominante', pe de alta a seniorilor feudali, posesori ai latifundiilor, susţinuţi şi de biserică, se realizează în artă un stil, care se întinde, oarecum, orizontal în toată Europa, pînă la hotarele de est ale imperiului german, aşa-numitul „stil internaţional". El aparţine în întregime clasei dominante, care este aceeaşi ca organizare în toate aceste ţări, o reprezintă în totul. Acelaşi lucru se petrece şi în orient, unde raportul dintre clasele sociale este similar, cu arta ce porneşte de la împăratul din Constantinopol şi de la curtea acestuia. Poporul nu participă decît într-o slabă măsură la crearea urîui stil ieşit

din idei promovate de clasele suprapuse şi de biserică. Poporului îi rămîne însă expresia simplă, sinceră, directă şi pe înţelesul tuturor, concretizată în arta, în literatura şi în muzica populară, care, departe de a suferi o slăbire din pricina transformărilor sociale, sînt din ce în ce mai puternice.

Dar şi această unificare în arta feudalilor, realizată în stilul internaţional, este precară. Ea nu poate rezista forţelor vii ce se dezvoltă în sînul noilor state, forţe vii reprezentate de burghezie, adică de populaţia oraşelor, ajunsă la o viaţă mai conştientă, capabilă să-şi impună punctul de vedere, şi păstrătoare a tradiţiilor culturale locale. în trei regiuni ale Europei, unde meseriaşii şi negustorii reuşesc să-şi însuşească puterea în oraşe, în Flandra, în Germania şi în Italia, asistăm la o dezvoltare a vieţii economice fără seamăn, însoţită, ca o consecinţă, de o înflorire splendidă a artelor. Această situaţie, excepţională, cînd e comparată cu cea din restul Europei, dă naştere la forme de cultură, care pe măsură ce trece timpul, evoluează şi se diversifică. Ca urmare a împrejurărilor politice şi economice, tot nordul şi estul Franţei împreună cu Ţările de Jos, aparţinînd aceluiaşi senior, deci constituind o unitate, arta flamandă, se întinde în întreaga această regiune; iar, prin prestigiul unora dintre artişti şi graţie înrudirii dintre familiile domnitoare, trece mai departe, în Spania şi Portugalia, în acelaşi timp, în Italia, o dată cu emanciparea şi îmbogăţirea a numeroase comune, se precizează însuşirile care vor caracteriza arta italiană, devenită încă de atunci un tip distinctiv şi caracteristic, în care predomină calităţile ce vor constitui „tipul romanic" cel care ne interesează în momentul de faţă, în colocviul nostru.

Ne găsim deci în prezenţa a două forme de cultură, care evoluează şi se precizează cu trecerea timpului, şi care, lucru şi mai important, sînt la originea celor două aspecte fundamentale ale artei Europei, cel al artei nordice, şi cel al artei pe care o putem considera ca proprie popoarelor de origine latină. Care ar fi acele două

forme de artă, prin ce s-ar caracteriza fiecare şi în ce ar constă caracterele lor specifice, este o chestiune foarte complexă.

Pe de altă parte, nu e mai puţin adevărat că multiplele interferenţe, intervenite de-a lungul secolelor, datorită circulaţiei ideilor, întrepătrunderii de şcoli şi curente fac această problemă încă mai complexă şi mai spinoasă. Dacă, încercînd să schiţăm profilul general al „artei romanice" constatăm în această artă un simţ profund al armoniei corpului uman, înclinare ce i-a fost transmisă în condiţiile caracteristice ale mediului respectiv de antichitatea elenă, aceasta nu vrea să zică că nordicii ar fi mai puţin sensibili la această armonie.

Artiştii nordici însă, în ce-i priveşte, pare să nu se preocupe exclusiv de linii şi de proporţii armonioase; ei sînt seduşi deopotrivă de moliciunea şi catifelarea pielei, a părului, într-un trup de femeie, a stofelor preţioase, aşa cum se vede la cel mai reprezentativ dintre pictorii flamanzi, la Rubens.

Dacă, pe de altă parte, „romanicii" — şi ne gîndim în prima linie la italieni — par îndemnaţi şi atraşi spre o cît mai precisă delimitare a formelor, dacă ei, prin urmare, se preocupă mai mult de desen, ca Rafael, de pildă, — în timp ce la Rembrandt desenul se mărgineşte mai degrabă să sugereze — se întîmplă totuşi ca în cadrul aceluiaşi domeniu şi în acelaşi secol să găsim, ca expresie a aceluiaşi popor, cel francez, pe un Ingres, considerat pe drept ca pictorul cel mai „romanic", dar şi pe Delacroix, ale cărui tendinţe romantice l-ar clasa mai degrabă printre nordici.

Cu alte cuvine, categoriile de nordic şi de romanic n-ar trebui luate într-un sens absolut. Interferenţele între culturi şi între arte devin din ce în ce mai evidente, pe măsură ce complexul împrejurărilor istorice şi mijloacele de comunicaţie evoluează mai repede şi mai intens.

Trebuie să adăugăm că arta nordică şi arta romanică s-au influenţat adesea reciproc. E de prisos a cita cazurile, pentru a nu ne opri decît la cîteva exemple faimoase, de toţi cunoscute; exemplul lui Durer, al lui Rubens, al lui Van Dyck, al lui Reynolds, cel al „romaniştilor"

flamanzi şi olandezi, de o parte, precum şi cel ai artiştilor influenţaţi de Rembrandt şi de unii olandezi, de altă parte.

Dacă în arta romanică totul pare să evolueze fără discrepanţe, la ceilalţi schimbările par a se produce prin explozii bruşte, urmate de declinuri tot atît de bruşte, ca nişte descărcări inevitabile ale unei energii greu stăpînite.

Ceea ce ar mai caracteriza pe romanici ar fi nu numai evoluţia logică, înlănţuirea organică înăuntrul aceleiaşi arte, dar şi sălăşluirea, cum se întîmplă atît de frecvent în Renaştere, în acelaşi artist a tuturor sau a mai multor arte. Noţiunea armoniei, a raportului perfect între însuşiri în domenii înrudite este mult mai desăvîrşită la romanici. Totuşi, chiar în aceeaşi persoană, artele rămîn fiecare cu caracterele lor distinctive: pictura e pictură, sculptura e sculptură, arhitectura e arhitectură, fiecare din ele se supune cu stricteţe legilor ei constitutive.

Ceea ce însă am dori îndeosebi să subliniem este că, în genere, atît în arta popoarelor romanice, cît şi în arta celor nordice, predomină o viziune realistă, reflectarea artistică a omului şi a realităţii înconjurătoare, ă orînduirii sociale. Conţinutul social, progresist, ce constituie fondul marilor opere de artă realistă, a determinat perfecţiunea formei, găsirea unor mijloace de expresie cu o mare putere de emoţionare şi convingere. E de remarcat apoi că artistul realist din ţările romanice, ca de altfel mulţi artişti din ţările nordice, pun pe om în centrul operei de artă, fac din el eroul principal al artelor.

Ca o nuanţă caracteristică a nordicilor, s-ar putea totuşi afirma că la aceştia omul pare a fi integrat în mai mare măsură mediului ambiant, făcînd cu acest mediu un tot indivizibil, astfel încît uneori personajul uman e greu de desprins de natura înconjurătoare, de vegetaţie, de stîncile, de mobilierul în mijlocul cărora e plasat, apărînd oarecum ca o parte a unui ansamblu văzut în viaţa de toate zilele.

Am afirmat că nicăieri elementele prin care se defineşte ceea ce am putea numi „romanic", în artă nu apar mai clar, mai pregnant, mai simplu ca în Italia. De aici

şi puterea de influenţă a artei realiste italiene. Să ne oprim un moment la fenomenul cel mai pregnant şi mai strălucit al acestei arte, la Renaştere.

Renaşterea, ieşită din condiţii economice bine definite, are îndărătul ei un substrat psihologic ce merită o analiză aprofundată. îndărătul acestui fenomen găsim umanismul bazat pe idealurile antichităţii; găsim emanciparea faţă de biserică, deci caracterul laic al culturii; avîntul ştiinţific şi dorinţa de a cerceta şi cunoaşte omul şi natura, şi, ca o consecinţă directă a acestei dorinţe, realismul în artă, adică una dintre principalele cuceriri ale spiritului omenesc. Renaşterea constituie un determinant cultural în toată Europa, dar ea găseşte terenul cel mai favorabil mai ales la popoarele romanice. Evenimentele politice contribuie la crearea raporturilor cultural-artistice. Războaiele francezilor în Italia, posesia sudului Italiei de către Spania, sînt printre principalele împrejurări care uşurează influenţa Renaşterii. Cu răspîndirea ideilor şi a formelor derivate din Renaştere, asistăm din nou la o ieşire la lumină a amintirilor clasice, ceea ce unifică oarecum tendinţele culturale ale întregii epoci. Totuşi, aceste tendinţe generale nu sînt singure; ele trebuie să conteze cu cele naţionale ale popoarelor, tendinţe naturale, şi nu mergînd totdeauna în aceeaşi direcţie cu cele generale, din ce în ce mai evidente, consecinţe ale dezvoltării economice şi politice în ţările europene din apus, în momentul în care multe state şi-au găsit unitatea lor politică.

Elementele introduse de Renaştere în lumea secolelor XVI şi XVII rămîn, îndeosebi la popoarele romanice, ca o permanenţă în dezvoltarea lor, pentru că ele nu sînt străine de firea intimă a acestor popoare, ci corespund structurii lor psihice, adică temperamentului, sînt de acord cu mediul geografic în care popoarele locuiesc, cu concepţia lor de viaţă. Aşa se face, de pildă, că barocul, un stil excesiv şi exagerat, la popoarele latine, (cu excepţia Spaniei unde domneşte o dinastie germană) n-a luat forme bizare şi monstruoase, a păstrat un echilibru aproape clasic, care lipseşte nordicilor.

Acest tablou al artei popoarelor latine îşi păstrează veracitatea pînă în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, cînd apar elemente noi, puternice, revoluţionare, ieşite din transformările sociale, care determină la rîndul lor schimbarea însăşi a vechii orînduiri şi înlocuirea ei cu o nouă orînduire socială, burgheză. Este totuşi semnificativ că în momentul în care burghezia naţională se afirmă, şi ea simte necesar să se bazeze pe reminiscenţe ale vechii culturi clasice şi să se exprime prin forme neoclasice.

*

în această expunere a dezvoltării artei la popoarele romanice n-a fost pînă acuma vorba de poporul nostru. Cred că a venit momentul să ne oprim şi la dezvoltarea specifică a artei poporului român, cu atît mai mult cu cît ceea ce se întîmplă la noi este mai puţin cunoscut auditorilor noştri de astăzi, şi, prin urmare, necesită o analiză mai amănunţită[1].

Situaţia noastră este mult deosebită de situaţia celorlalte popoare romanice, care s-au dezvoltat în alte condiţii istorice decît poporul nostru. în epoca feudală, organizarea noastră de stat şi bisericească ne-a legat de statele şi de biserica popoarelor vecine de la sud şi est, şi de Bizanţ. Favorizată de lunga stăpînire turcească, orînduirea feudală durează la noi pînă către mijlocul secolului al XlX-lea, iar cultura clasei stăpînitoare şi a bisericii era în genere ruptă de popor. Totuşi, forţele vii ale poporului n-au încetat să se afirme puternic în domeniul cultural. în afară de limbă, de o fluiditate şi de o sonoritate latină, folclorul nostru e plin de amintiri ale originii noastre, ca şi arta noastră populară, atît de asemănătoare în unele privinţe cu cea italiană. în condiţiile istorice grele, în care am trăit sute de ani, cu războaie nenumărate şi invaziuni, cu supunere sub turci şi cuo organizaţie feudală atît de lungă, s-a dezvoltat, totuşi, o bogată cultură şi o artă populară originală, în care se resimte atît specificul nostru naţional cît şi influenţele binefăcătoare exercitate de popoarele cu care am convieţuit. Broderiile, ţesăturile, sculpturile în

[1] Prezenta comunicare a fost expusă în cadrul Colocviului internaţional de civilizaţii, literaturi şi limbi romanice, care a avut loc la Bucureşti în cursul lunii septembrie 1959.

lemn, arhitectura, muzica populară oglindesc multilateral viaţa poporului nostru, talentul şi iscusinţa sa. Costumele naţionale, iile şi opregele, apoi ţesăturile, cu acele grădini multicolore, închise atît de armonios în chenarul scoarţelor, sînt o expresie a imaginaţiei creatoare populare. Broderii şi ornamente colorate în costumul ţăranului nu ne sînt un apanaj propriu, căci le găsim şi' la alţi vecini ai noştri. Ce este al nostru este felul în care ornamentul este distribuit, cum este el aşezat, locul ce ocupă, raportul dintre părţile ornate şi cele rămase albe, compoziţia atît de nimerită sub care apare. Dar nu numai în compoziţie întîlnim acea armonie surprinzătoare, ci şi în colorit. Această sensibilitate pentru culoare constituie chiar una din însuşirile capitale ale oricărui produs artistic semnificativ al poporului român.

N-am avut multă sculptură în arta noastră veche, şi, mai ales, ne-a lipsit plastica statuară, imaginea omului, adică tocmai ceea ce constituie unul din genurile caracteristice în arta popoarelor de origine latină. Iar arhitectura noastră, care aparţine nu catolicismului, ci creştinismului de rit oriental, pornea de la alte forme, de la alte combinaţii de volume. în biserică însă, în pictura murală care acjoperea toţi pereţii la interior, uneori şi la exterior, cu toate că ei trebuiau să se supună unor norme prestabilite, zugravii noştri s-au silit adesea să fie mai aproape de natură, scenele pictate de ei erau mai clare, mai luminoase, mai niciodată înecate în obscure aluziuni teologice.

La începutul secolului al XlX-lea, şi apoi cînd poporul s-a ridicat la luptă pentru eliberarea de sub jugul turcesc şi pentru formarea statului naţional român, a luat o mare dezvoltare arta oglindind noile condiţii istorice.

Contactul artiştilor noştri cu arta popoarelor Europei (mai ales cu cea franceză), a dus la întărirea convingerii lor în forţa realismului, în mesajul de umanitate al acestuia. Este concluzia pe care ei o cîştigă mai ales din arta franceză a secolului al XlX-lea după ce cunosc şi ajung să preţuiască pictura celor din Şcoala de la Barbizon, a •lui Courbet, şi a primei perioade, şi ea profund realistă, a grupului care va constitui mai tîrziu impre-

[

sionismul. Astfel, la patru secole după Renaştere, realismul reapare în arta popoarelor romanice' şi într-a noastră, ca o manifestare esenţială a luptei pentru progresul social al popoarelor. Sub influenţele arătate, şcoala noastră de artă, prin reprezentanţii ei cei mai de seamă •— Aman, Grigorescu, Andreescu, Luchian, şi prin urmaşii lor din generaţiile următoare, îşi afirmă potenţialul ei creator, dotînd arta noastră cu opere dintre cele mai semnificative. în aceste opere este clar că toţi aceşti artişti şi-au îndreptat privirile spre societatea în mijlocul căreia trăiau, au înţeles-o, au redat-o sincer, veridic şi cu măiestrie; că ei şi-au luat obiceiul să cutreiere ţara şi, cutreierînd-o, aspectele ei caracteristice, poporul care o locuieşte, felul de viaţă al acestuia, au devenit subiectele obişnuite ale operelor lor. Contactul nostru cu arta popoarelor europene, şi îndeosebi cu cele romanice, departe de a constitui un fenomen în care individualitatea poporului nostru ar fi fost întunecată, a scos din ce în ce mai mult,la lumină ceea ce ne era propriu, specific dezvoltării istorice naţionale a poporului nostru.

„Avînd o strînsă legătură cu viaţa şi arta poporului, cu lupta lui pentru eliberarea socială şi naţională, dezvoltîndu-se pe marele făgaş al realismului, artele noastre plastice au respins, în genere, influenţele decadentismului abstractizant şi uniformizator, străin de viaţa caracteristică a poporului şi specificului său naţional.

Trăim noi, românii, într-o epocă în care, în noile condiţii istorice, de construcţie a orînduirii socialiste, pictura, sculptura, grafica românească se dezvoltă preluînd tradiţia realistă a plasticii naţionale şi îmbogăţind-o cu problematica actuală şi semnificativă a societăţii noastre.

în acest mod, arta din Republica Socialistă România aduce nota sa specific naţională în ansamblul artei şi culturii contemporane, care militează pentru progresul social şi pacea omenirii.

Acesta e noul umanism al socialismului, pe care arta românească îl slujeşte prin cei mai buni reprezentanţi ai săi.

Arta nouă din ţara noastră se opune tendinţelor de uniformizare, de despersonalizare a ei, tendinţe ce se manifestă în unele cercuri artistice din Apus, şi care n-au, desigur, nimic cu tradiţia romanică a Renaşterii.

în contra acestor tendinţe se ridică, de altfel, mai pretutindeni, forţe puternice — cele eare ţin seamă de realităţile şi tradiţiile naţionale, de cerinţele popoarelor şi care nu pot, în perspectiva^timpului, să nu fie victorioase, în ţara noastră, artiştii sînt luptători convinşi pentru arta realistă, care în ultimii cincisprezece ani a obţinut succese remarcabile. Convingerea noastră în victoria deplină a realismului este cu atît mai puternică, cu cît ştim că şi în celelalte ţări romanice, grupe importante de artişti stau sincer şi hotărît pe poziţiile realismului.

300 DE ANI DE LA MOARTEA LUI VELAZQUEZ

De pe vremea imperiului roman, în cea mai strălucită perioadă a existenţei sale, lumea nu mai văzuse un stat mai întins şi mai puternic ca Spania, sub dinastia Habsburgilor. Peninsula Iberică în întregime, o parte din Franţa, adică provinciile din nord ale acestei ţări şi ceva din sudul ei, Germania, Ţările de Jos, Italia şi Marocul şi mai toată America de curînd descoperită constituiau domeniul nedisputat, condus după bunul plac al regelui din Madrid, domeniu în care, după cum se exprimase unul dintre stăpînitorii acestei uriaşe întinderi de pămînt, cu bogăţii fabuloase, soarele nu apunea niciodată.

Dar tensiunea necesară pentru a ţine la un loc atîtea neamuri, incapacitatea guvernanţilor abuzivi, aspiraţia spre libertate a celor trataţi cu cruzimea de care spaniolii dau dovadă în Ţările de Jos şi pe unde se mai găseau, distrugerea Invincibilei Armade, fără luptă, opresc expansiunea Spaniei, o obligă chiar să lupte pentru fiecare bucată de teren ce mai posedă în afara Peninsulei Iberice. La începutul secolului al XVII-lea, decadenţa politică şi economică a ţării este evidentă.

în ţara în care atîtea secole cursese neîntrerupt, ca un imens fluviu, aurul şi argintul din colonii, sărăcia e la culme: o parte din populaţie, aristocraţia şi clerul, trăieşte fără să facă nimic, pe spinarea celor care muncesc din greu şi fără nădejde, iar altă parte, şi mai numeroasă, fără pămînt, fără meşteşug şi comerţ, cerşeşte şi trăieşte din expediente.

Tocmai atunci cînd puterea statului şi importanţa lui decad, cînd din toate părţile armatele spaniole se întorc bătute, cînd regele însuşi nu mai ştie cum să facă faţă cheltuielilor şi slujbaşilor neplătiţi cu lunile, asistăm la o izbucnire vulcanică, ca atunci cînd o forţă a fost multă vreme împiedicată să se manifeste, mai întîi a literaturii, apoi, peste decenii, a artei. Este ceea ce s-a numit secolul de aur al culturii spaniole, cel în care s-au realizat cele mai înalte producţii ale literaturii spaniole, semnificative nu numai prin marea lor importanţă naţională, ci şi prin valoarea lor mondială, în domeniul literaturii apar capodopere ca Don •Quijote a lui Cervantes, ca să nu mă opresc decît la un singur exemplu, în domeniul artei, pînzele ce constituie opera lui Velâzquez.

Timp de sute de ani, spaniolii fuseseră absorbiţi de războaiele purtate, mai întîi pentru a-şi cîştiga independenţa, apoi pentru a face cuceriri. Timp de sute de ani nici cartea, nici tabloul nu erau destinate maselor mari ale poporului, ţinute într-o ignoranţă desăvîrşită. Regele şi nobilimea, cînd doreau pictură se adresau mai totdeauna străinilor, — cum au făcut adesea pînă în secolul al XVII-lea. Carol Quintul, pînă aproape de data la care ne-am oprit, cînd doreşte decoraţii murale şi portrete, alege pe Tizian, iar Filip al II-lea, de asemenea apelează la maeştri italieni. Poporul însă nu participă cu nimic la această viaţă culturală. Spaniolii, cu însuşirile lor de fineţe şi simţ al realităţii, cu dragostea lor de viaţă, cu umorul lor care transpare în folclor, au simţit că au nevoie de o expresie a lor, şi în literatură, şi în artă, care să-i reprezinte şi care să le placă. Şi, deşi atît reprezentanţii literaturii, cît şi cei ai artei, în secolul al XVII-lea, nu-s recrutaţi în cea mai mare parte din mijlocul poporului, ei se simt totuşi

mesagerii acestuia, au mîndria să-i egaleze pe străini, şi produc, şi într-un domeniu şi într-altul, cele mai realist concepute opere pe care le-a cunoscut secolul al XVII-lea în Europa.

Este simptomatic să vedem cît de puţin preţuiau clasele suprapuse din Spania pe aceşti autori şi pe aceşti artişti. Cei mai mulţi, chiar Velâzquez, deşi pictorul regelui, făceau foarte des cunoştinţă cu lipsa. Velâzquez, pictorul portretelor tuturor personajelor curţii, nu poartă decît titlul de valet de cameră şi numai către sfîrşitul vieţii pe cel de şambelan al clădirilor regale. El primeşte, cînd primeşte, o leafă ca şi ceilalţi servitori ai curţii. Le Sage, numai cu cîteva decenii ulterioare anului în care moare Velâzquez, şi care cunoaşte atît de bine Spania, în capodopera lui, în Gil Blas, ne poartă în toată ţara şi prin toate straturile sociale, face să vorbească în opera lui tot poporul, de la rege pînă la cerşetorii din faţa bisericilor, aşa încît le cunoaştem gîndurile şi preferinţele, îi descrie exact şi simplu, începînd cu contele duce Olivares, protectorul lui Velâzquez. Prin Le Sage facem cunoştinţă cu valeţi, cu cameriste, chiar şi cu femei de moravuri uşoare, cu actori şi cîntăreţi, dar el nu spune un cuvînt măcar despre pictori. Şi aceasta pentru că, într-adevăr, aceştia aproape nu contau în Spania secolului al XVII-lea.

Şi totuşi, în epoca pe care ne-o descrie atît de amănunţit şi de veridic Le Sage, trăia în Spania poate cel mai mare pictor pe care l-a avut lumea, în orice caz, cel mai mare pe care l-a avut Spania, cel mai mare, pentru că, fără emfaza lui Rubens, desigur şi acesta un colos, fără neliniştea lui Rembrandt şi dorinţa acestuia de a pătrunde în toate tainele sufletului uman, prin mijlocul ceva cam complicat al distribuirii luminii, dar, desigur, şi el un colos, spaniolul n-a avut drept scop decît să exprime adevărat, simplu, complet, dar cu mijloace supreme, lumea din jurul lui, aşa cum era ea: fiinţe şi peisaje. *El pintor de la verdad* — spune inscripţia de pe monumentul ce i s-a ridicat în Sevilla. Să înţelegem bine, nu „pictor al adevărului", ci *pictorul prin excelenţă al adevărului.*

Diego Rodriguez de Silva y Velâzquez se naşte în Sevilla la 6 iunie 1599. Tatăl său era de bună nobleţe portugheză, însă mama îi era spaniolă. Poate de aceea el a ales să fie numit după mamă, obiceiul spaniol permiţîndu-i aceasta. Copilăria şi adolescenţa îi este simplă, consacrată studiilor şi educaţiei. Dar el şi desenează, şi umple, se pare, toate cărţile şi caietele de şcoală cu desene care, contrar cu ceea ce se întîmplă în asemenea cazuri, n-au speriat pe tatăl său. La 13 ani, acesta consideră că a venit timpul ca, dacă fiul său e menit să devie artist, să-şi înceapă învăţătura cu un maestru capabil să-1 formeze. în Sevilla existau atunci mai mulţi pictori. Mai cunoscut era Herera cel Bătrîn, pe care toţi îl respectau. Tînărul Velâzquez e dus în atelierul acestuia. Nu se potriveau însă, nu se putea naşte între ei acea comunitate de caracter care singură ar fi dat roade. Herera era un pictor remarcabil, dar un om violent şi cu toane. Velâzquez încă de atunci e o natură armonioasă şi echilibrată, lipsită de salturi de dispoziţie sufletească. E o fire fără pasiuni exterior manifestate, trăind prea puţin în afară şi mult în interior. Părăseşte pe Herera şi intră în atelierul lui Pacheco, artist mediocru, poate, cam prea dispus să-i imite pe italieni, dar ponderat şi, în orice caz, dotat cu răbdarea şi pătrunderea necesară pentru a judeca pe noul său elev şi a-i veni în ajutor, cînd putea. El îşi dă seama că sub calmul aparent al firii lui se ascundeau focul pasiunii unui artist şi cele mai rare însuşiri. Deplin satisfăcut de acesta ca om, îi dă pe fiica sa în căsătorie; şi ghicind în el pe viitorul maestru, îl pune în contact, trimiţîndu-1 la Madrid, cu Olivares, — omul cel mai aproape atunci de rege, factotum al acestuia.

Cu ce se prezenta Velâzquez înaintea acestui personaj influent, de care depindea tot viitorul lui? în casa lui Pacheco se întîlneau cîţiva dintre oamenii cei mai de seamă ai Spaniei din acea vreme, Cervantes uneori, Gongora şi alţii. Atmosfera era de înaltă cultură, şi tînărul pictor profitase de această atmosferă savantă şi galantă. învăţase să picteze şi-şi crease un stil, la baza căruia se găseau cîteva însuşiri, unele rezultate din adoptarea unor tendinţe destul de generale, altele

consecinţe ale firii sale chiar. Mare preţ puneau pe atunci pictorii pe o factură sumbră, venind de la Caravaggio, în care contraste de lumini violente cu umbre adînci dădeau o puternică impresie de volum obiectelor şi persoanelor pictate. Velâzquez admiră această tendinţă, poate la sfaturile lui Pacheco, şi o adoptă, nu în scene cu prestigiu, — la aceasta nu-1 îndemna firea sa modestă, simplă, iubitoare de adevăr, găsind în viata înconjurătoare elemente deplin satisfăcătoare, — ci tocmai în scenele luate din mediul înconjurător: în naturi moarte, cu elemente de bucătărie şi de mic restaurant, adică de bodegă, aşa-numitele *bodegones,* simple sau imaginate alături de cîteva personaje. Şi ce-i mai surprinzător este să-1 vedem pe artist, cum de altminteri se practica şi în Flandra, în opere desigur ajunse pînă în Spania, introducînd într-un asemenea tablou chiar o scenă religioasă, cum este în pictura cu Marta şi Măria, din Galeria Naţională din Londra. Ce-1 atrăgea atunci pe artistul acesta, pentru care nimic nu conta mai mult decît realitatea concretă, este reprezentarea desăvîrşită ca artă a obiectelor de bucătărie, în naturi moarte. Scena religioasă este ceva secundar, vîrîtă în fund, într-o mică cameră comunicînd cu bucătăria, şi tratată fără prea mult respect. Velâzquez n-are nimic mistic în spiritul său. Şi aici, şi mai tîrziu, în opere de mai mare importanţă, scena religioasă este văzută direct legată de fenomenele vieţii pămînteşti.

Şi în tabloul cu Marta şi Măria, şi în alte puţine opere din această vreme, nu apare încă adevăratul Velâzquez. Ele nu se deosebesc prea mult de lucrări similare ale altora. Atent examinate, ne dăm seama că autorul lor are un ochi de o pătrundere rară, că darul său de observaţie este excelent, că analiza ce întreprinde este completă, că fiecare obiect în parte, ca volum şi înfăţişare, plastic şi coloristic, este executat cu o mare îndemînare. Ansamblul însă suferă; aspectul operei este uscat şi întunecat, lipsit total de atmosferă. Este evident că drumul ce trebuie să parcurgă, pentru a ajunge la lucrările pe care le va întreprinde la Madrid, este lung. El însă îl parcurge cu o repeziciune uimitoare.

Cu scrisori de recomandare către contele-duce Olivares, el merge la Madrid, în realitate pentru a se face cunoscut regelui. Ducea cu el un portret al lui Gongora, în care genialul portretist de mai tîrziu se putea ghici. Dar regele, cum se întîmplă adesea, era la vînătoare, departe de Madrid. Velâzquez stă cît stă în capitală şi, după ce văzu oamenii şi lucrurile pe care le considera interesante, se întoarce în Andaluzia. De aici el este însă rechemat de primul ministru, după întoarcerea în capitală a regelui. E prezentat acestuia, care-i face favoarea să-i pozeze, deşi tînărul artist nu avea decît 24 de ani şi nu-şi crease încă un nume, favoare rareori acordată, iar portretul satisface într-atît pe Filip al IV-lea, încît Velâzquez este imediat angajat, în 1623, ca pictor oficial şi ataşat persoanei regelui. Aceasta înseamnă pentru el obligaţia să-1 însoţească pe monarh oriunde s-ar afla, şi ca regele să nu mai fie pictat de un altul. De atunci începînd, Filip al IV-lea ne apare în toate fazele existenţei sale, pînă la moartea pictorului, în 1660. îl vedem astfel cu trăsăturile lui, cele ale unei familii care se stingea, atît de specific habsburgice, cu părul moale şi mătăsos ca de copil, cu pieliţa feţei albă şi roză, cu maxilarul inferior proeminent, lipsit de energie şi poate de inteligenţă, însă elegant, îngrijindu-se de înfăţişarea sa exterioară, mai ales de cochetul acoperămînt al capului, şi trecînd prin toate schimbările pe care le aducea vîrsta.

De atunci, pînă la moarte, Velâzquez ca artist nu-şi mai aparţine decît într-o slabă măsură. Este, ca să zicem aşa, în serviciu comandat. El înţelege perfect această servitute, o acceptă constrîns, ca să-şi păstreze cît de cît libertatea materială şi într-un anume fel şi libertatea de a se exprima în artă aşa cum înţelegea el.

O serie de portrete ale familiei regale sînt busturi, dar multe sînt şi în mărime naturală, în mijlocul unui peisaj, în care modelul este ori călare, ori în costum de vînătoare. în acestea portretistul este tot atît de mare ca şi peisagistul. Un număr suficient de bogat îl constituie portretele monştrilor şi bufonilor de care se înconjura, prin tradiţie, familia regală, monştri şi bufoni în mijlocul.cărora trăia la curte şi Velâzquez. Dar relaţiile omeneşti cu regele au făcut din el, din acest suprem exemplar al artei, un fel de amuzator al persoanelor pe lîngă care era aşezat. Numai Olivares îl tratează cu respectul ce i se cuvenea; iar urmarea a fost că în 1643, cînd primul ministru cade în dizgraţie şi e exilat de la curte, Velâzquez îi rămîne credincios şi i-o arată bravînd, spre uimirea tuturor, mînia şi a regelui şi a reginei, ultima, în mare parte, autoarea dizgraţiei ministrului.

E probabil ca desenul ca desen că nu-1 fi interesat prea mult. Desene autentice, de mîna lui, se cunosc puţine. De aici provine şi faptul că, pictînd direct pe pînză şi pâstrind destul de mult timp o pictură înainte de a o considera terminată, el revenea de repetate ori asupra ei, cu acele „repentirs", care se văd transparînd sub culoarea, în genere subţire şi fluidă, — reveniri pe care n-a căutat să le ascundă, sau care poate azi au revenit la suprafaţă, din pricina celor peste 300 de ani trecuţi asupra lor.

în 1628, Rubens este trimis din Flandra la curtea spaniolă. Velâzquez are astfel ocazia să cunoască de aproape pe ilustrul său confrate, una din gloriile consacrate ale epocii. Timp de un an el împarte cu Rubens atelierul său, are cu el discuţii, îi pune întrebări, se informează. Rubens avea 52 de ani, Velâzquez 29. Oricine, într-un fel sau altul, luase contact cu arta lui Rubens, la zenitul carierei sale, se resimţise de influenţa sa. Velâzquez nu prezintă nici un semn de ceea ce am putea numi contaminare. Avîntul baroc, atît de evident în opera flamandului, este complet străin firii sale. Compoziţia dinamică, gama coloritului, preferinţele pentru tipurile fizice sînt cu totul altele la unul şi la celălalt. Singura urmă, ce la rigoare s-ar putea lega de Rubens, este compoziţia cu substrat mitologic a triumfului lui Bachus, aşa-numita „Los Borrachos". Compoziţie mitologică? Cine ar îndrăzni s-o numească astfel? Cîţiva ţărani spanioli, cu feţele lor caracteristice, pe care îi simţim parcă abia veniţi de la munca cîmpului sau de la cea a viei, lăsată brusc ca să se întrunească, ca într-o serbare cîmpenească, îşi trec un vas cu vin de la unul la altul. -

De atunci începînd, Velâzquez amestecă, deşi destul de rar, portretul cu compoziţii cu mai multe personaje, unele goale, altele drapate, cum făcea uneori şi Rubens. Această trăsătură ar putea să fie un rezultat nu numai al conversaţiilor sale cu marele pictor flamand, dar şi al călătoriei sale în 1629 în Italia, desigur la sugestia lui Rubens. Tot de la Rubens îi mai rămîne ceva. Nudul feminin lipsise aproape complet în pictura spaniolă. Velâzquez 1-a practicat totuşi, dar numai de puţine ori. Pentru decoraţia Palatului Alcazar, el a pictat cîteva asemenea subiecte, distruse o dată cu palatul, în secolul următor, de incendiu. Unul din ele a ajuns însă pînă la noi. Ideea, cum presupunem, este o amin! tire de la Rubens; nu subiectuj, ci ideea. Cîtă deosebire însă între un nud al acestuia şi această tînără spaniolă, graţioasă, elegantă, nervoasă, cu o anatomie cu totul alta decît planturoasele flamande din opera lui Rubens, blonde, roze, cu pielea lor satinată.

Călătoria în Italia începe printr-un pelerinaj la Veneţia. Velâzquez îşi dă seama că va fi un colorist, dar nu ajunsese încă să ştie în chip desăvîrşit cum se tratează materia colorantă, în ce constă cu adevărat farmecul lui Tizian, al lui Veronese, al lui Tintoretto, pe care îl iubeşte atît de mult. Face unele copii şi-şi lămureşte unele nedumeriri. Mai călătoreşte puţin prin nordul peninsulei, apoi coboară la Roma. Aici e găzduit la vila Medicis. Din acest contact cu unul din monumentele cele mai caracteristice şi mai faimoase ale Romei, — ne-au rămas două schiţe. Velâzquez pictase peisaje, ca fond la unele portrete. Erau lucruri gîndite, combinaţii care nu corespundeau cu ceva precis din natură, dar care desigur porneau de la amintiri reale. In cele două schiţe, el porneşte de la o impresie imediată, viu simţită, şi ajunge la două peisaje de o prospeţime, de o armonie de tonuri şi de o libertate de tratare care, la mai mult de 200 de ani distanţă, prefigurează tot ceea ce impresioniştii au adus nou în arta secolului al XIX-lea.

Tot la Roma, şi tot atunci, el pictează cîteva compoziţii istorice, aşa cum înţelegea el acest gen, adică cel mai aproape de viaţa înconjurătoare, între altele un Apollo informîndu-1 pe Vulcan, în atelierul lui, printre ceilalţi lucrători, de infidelităţile soţiei lui.

Contactul cu Roma, după Veneţia, a însemnat de fapt o eliberare a propriilor lui forţe de anume piedici de care nu putuse scăpa, mai ales în ce priveşte coloritul. Cea de a doua călătorie la Roma o va face după zece ani. Intervalul dintre cele două confruntări cu Italia va fi utilizat pentru portrete, mai ales cele ale membrilor familiei regale, văzuţi călări. Prin însuşi subiectul lor, aceste pînze de mari dimensiuni dau impresia de a fi văzute în natură: lumina, spaţiul, aerul sînt cele care se potrivesc întocmai cu asemenea subiecte. Amintirea portretului lui Carol Quintul de Tizian, care se găsea în Palatul din Madrid, nu cred să fie străină şi de aceste subiecte, şi de felul tratării lor.

In acest interval se plasează prima mare capodoperă a lui Velâzquez, „Las Lanzas", reprezentarea scenei prin care, în urma unei bătălii norocoase pentru spanioli, oraşul Breda fusese silit să se predea, iar generalul inamic să predea solemn şi umilit cheile oraşului comandantului armatei spaniole. Aici, în această operă, arată Velâzquez, în stil convingător, tot ce ştie, ca executant, şi cum concepe un tablou istoric, ca artist. Opera este o sinteză superbă, un tot deplin armonios al compoziţiei, al integrării unor grupe numeroase într-un peisaj majestuos, al unui colorit de o discreţie rară, bazat pe o combinare numai de două-trei tente, pe o gamă infinită de griuri.

în 1644, el începe să picteze, paralel cu portretele unuia sau altuia dintre membrii familiei regale, specimenele excepţionale, bufonii, monştrii, de care se lovea la tot pasul în încăperile palatului. Portretele trebuiau să le păstreze memoria, ca cea a unor exemplare rare de umanitate, şi să fie plasate într-una din sălile palatului.

în acelaşi timp, regele Filip al IV-lea, (dovadă cît de puţin îşi dă seama de geniul acestui artist pe care avea norocul să-1 numere printre supuşii săi), îi dă fel de fel de însărcinări. îl obligă să întreprindă călătorii obositoare, cum erau cele care se puteau face în

acea vreme, pentru inspecţii la unele clădiri; să con* troleze conturi de artişti, să trateze cu arhitecţii şi antreprenorii operaţii stupide, pe care oricine le-ar fi putut face tot atît de bine poate şi care răpeau artistului tot timpul pentru pictat. în 1649, tot cu o asemenea însărcinare, dar care trebuia îndeplinită în Italia, Velâzquez părăseşte Madridul ca să cumpere mulaje (pentru elevii viitoarei Academii de Arte) şi opere italiene pentru colecţiile regale. în timpul acestei prezenţe în Italia, care ţine mai multă vreme, spre nemulţumirea regelui, obişnuit tot timpul să-1 vadă şi să dea ordine pictorului său favorit, Velâzquez execută încă una din operele sale capitale, portretul Papei Inocenţiu al X-lea.

La întoarcere îl aşteptau alte călătorii de inspecţie, căci fusese numit şambelan al clădirilor, organizator de serbări şi petreceri regale, cu oboseala, plictiselile rezultate dintr-o asemenea însărcinare. între timp pictează, în acest interval, el execută cele mai însemnate opere din cariera sa. Pentru Alcazar, — tablouri mitologice, din care nu mai avem decît pe „Venus cu oglindă", aflată la National Gallery din Londra. Apoi o serie de filozofi, ca Menip şi Esop, tipuri din popor, care sugerau artistului, în cine ştie ce întîlnire pe străzi, unul pe înţeleptul grec, întriştîndu-se de toate întîmplările vieţii omeneşti, celălalt, pe cinicul care rîdea de toate aceste întîmplări. Tot ceva întîmplător stă la originea altor două capodopere: „Ţesătoarele" şi „Meninele". Primul reprezintă fabrica regală de tapiserie, într-o zi cînd e vizitată de auguste personaje. Ca şi în tabloul cu Marta şi Măria, asistăm aici la două scene: una pe planul întîi, alta în fundul compoziţiei. Dar ce deosebire! Rare sînt, în toată arta universală, compoziţiile care, ca aceasta, exprimînd două dintre cele mai concrete şi mai precise aspecte ale vieţii, să fie mai încărcate cu cea mai înaltă poezie. în primul plan sînt lucrătoarele, tinere şi mai vîrstnice, fiecare cu rolul ei, prinse pe viu şi totuşi în cele mai graţioase atitudini. în mijloc, în fund, un mic salon înconjurat de tapiserii, în care sînt personajele venite de la curte, ca o viziune feerică, şi totuşi luată şi ea din viaţa trăită.

Cel de al doilea „Meninele", comemorează un fapt banal, aproape zilnic: una din infante, cea mai iubită, pătrunde brusc, cu domnişoarele ei de onoare, cu suita de monştri de tot felul, cu cîinele ei, în atelierul în care pictorul executa portretul regelui şi al reginei. Aceştia nu se văd, sînt undeva în stînga, după şasiul în faţa căruia stă artistul, dar imaginea lor apare totuşi în fund, într-o oglindă. Lîngă oglindă e o uşă deschisă, puternic luminată prin care intră sau iese — nu se înţelege bine — fiul pictorului. Iar în mijloc, grupul principal, din mijlocul căruia se ridică fermecătoare, mica infantă. Compoziţia complicată, eclerajul neobişnuit, ne aduc aminte, ca şi dimensiunile pînzei, de „Garda de noapte". Dar, pe cînd tabloul lui Rembrandt a rămas obscur ca interpretare, — nu 1-a satisfăcut deplin nici pe artist — „Meninele" sînt o realizare desăvîrşită. în el, ca şi în celelalte din această perioadă, epoca de supremă glorie a lui Velâzquez, se vede bine că, ceea ce artistul a urmărit, a fost ca totul să se exprime prin valori, să ne dea perfect impresia că orice personaj e înconjurat de aer; că în jurul lui şi al celorlalţi este un spaţiu care-i cuprinde pe toţi; că distanţa între ei este perfect observată; că lumina cade pe fiecare şi numai atît cît este necesar. Tot tabloul este cuprins într-o formulă, în care se exprimă cele mai perfecte armonii de formă şi de ton. Dar aceasta nu este vizibil cînd considerăm tabloul de aproape. Tehnica este atît de liberă încît nu înţelegem precis ce a vrut artistul. întocmai ca la impresionişti, cu două secole mai tîrziu, trebuie să ne plasăm la o distanţă convenabilă, la care incongruentele dispar şi unitatea se restabileşte ca prin farmec.

în pînza „Meninelor" avem singurul portret absolut sigur şi autentic al lui Velâzquez. Cînd ne gîndim la atîtea autoportrete ale lui Rubens şi mai ales la cele şi mai numeroase ale lui Rembrandt, această trăsătură ne apare ca o probă a desăvîrşitei sale modestii.

De un nivel artistic egal sînt portretele copiilor regelui, ale infantelor şi infantilor. Gingaşi, cu delicateţea în aspect a celor ce vor avea o viaţă scurtă, în costumele lor de o complicaţie absurdă, mai ales acelea ale copile-

w

lor, ei par ca nişte buchete de flori rare. Şi ei, ca în general toţi cei care i-au pozat lui Velâzquez, se prezintă nemişcaţi. Orice gest mai violent, mai neobişnuit, ar strica armonia. Caracterul adevărat al fiecăruia i se pare pictorului că niciodată nu i se prezintă mai clar decît în imobilitate. Este trăsătura pe care au observat-o mulţi cercetători în opera lui Velâzquez.

în 1659, funcţiile pe care le deţinea la curte îl obligă pe pictor să meargă să pregătească în nord, în Pirinei, în aşa-numita „Insulă a Fazanilor", serbările numeroase şi somptuoase ce trebuiau să însoţească logodna uneia din infante cu tînărul Ludovic al XlV-lea. Energia fizică necesară acestor pregătiri, călătoriile, oboseala, pentru un om de 60 de ani, cum era Velâzquez, şi nu destul de sănătos, îl istovesc. Revine bolnav la Madrid, nu se poate reface şi în august anul următor, 1660, — moare.

De la această dată, pînă azi, au trecut 300 de ani. Tablourile lui Velâzquez n-au părăsit Spania. Cîteva din ele, unele în copii, altele originale, fuseseră singure trimise rudelor din familia Habsburgilor, la Viena. Puţin cîte puţin, numele lui e aproape uitat, chiar şi în Spania. Alţi pictori au ocupat postul de pictor regal, care erau departe de a-l egala. în restul Europei, fenomenul acesta a fost şi mai accentuat, cu atît mai mult cu cît puţini erau cei care îi cunoşteau opera, închisă în palatul din Madrid. Un om atît de simţitor la artă, cum era Baudelaire, în versurile sale; „Les Phares" („Farurile"), în care celebrează pe cei mai mari pictori ai omenirii, nici nu-1 citează. A fost însă meritul secolului al XlX-lea, spre sfîrşitul lui, mai ales al impresioniştilor, de a repune în valoare cîţiva mari maeştri uitaţi din trecut: El Greco, Velâzquez, Vermeer, Watteau. Toţi aparţin celui mai înalt nivel al artei.

GRAVURILE LUI GOYA LA MUZEUL DE ARTĂ AL REPURLICII

Expoziţia gravurilor lui Goya la Muzeul de artă al Republicii, face parte din seriile de expoziţii, întreprinse de cel mai important muzeu din ţara noastră, pentru a face cunoscute marelui public colecţiile care nu pot fi văzute, din lipsă de spaţiu, sau care, nu pot suporta lumina multă vreme, fără să se deterioreze. Din această cauză ele nu sînt prezentate decît la intervale destul de îndepărtate şi pentru un timp limitat.

De ce muzeul s-a oprit de data aceasta la opera grafică a lui Goya? Pentru că acest celebru artist, ca şi Daumier, pe care am avut ocazia să-1 admirăm în cîteva expoziţii anterioare, a crezut de a sa datorie să nu se mulţumească a picta şi a desena subiecte interesante, în compoziţii executate după toate regulile artei şi cu un incontestabil talent. în calitate de om şi de cetăţean, cu o impresionabilitate unică, el a observat ceea ce se petrecea în jurul său, a judecat situaţiile în mijlocul cărora trăia, le-a măsurat şi, cu puterea pe care i-o da excepţionalul său talent, cu o violenţă care constituia una din însuşirile de căpetenie ale temperamentului său,

a demascat relele de care suferea societatea, în epoca in care a trăit. în cîteva sute de gravuri, el a biciuit, cu sarcasmul lui, pe cei care cauzau acele rele, a dat la lumină abuzurile şi nedreptăţile, şi-a legat numele de portretele groteşti ori sinistre, măiestrit pictate, ale marilor vinovaţi de crimele săvîrşite în Spania, fără să cruţe nici pe cei mai sus puşi, a militat cu o putere de convingere fără exemplu în contra războiului şi a cotropitorilor de către puteri mari a ţărilor mai slabe, mai incapabile să reziste unor duşmani cruzi şi răuvoitori.

Dar Goya nu este numai vajnicul luptător pentru dreptate, libertate şi adevăr. Ca artist el este una din figurile mărețe ale artei universale, mare printre cei mai mari, autorul unui număr însemnat de opere, fără de care cu greu s-ar înţelege evoluţia picturii şi a graficii în sec. al XlX-lea. Originile artei sale pătrund adînc, în secolul XVIII, sînt hrănite de seva bogată în elemente de graţie şi de farmec ale lui Tiepolo, bogat reprezentat în Spania; contactul cu realitatea crudă îl îndepărtează insă din ce în ce de această formă de artă care, oricît de impecabil executată, e făcută mai ales să placă, să dea satisfacţie unei clase sociale care nu vede în pictură decît o desfătare trecătoare, cel mult o încîntare de un ordin mai înalt al simţurilor. Ca pictor al curţii regale, Goya îşi dă seama de ignoranţa, de vulgaritatea, de răutatea şi de viciile ce se ascundeau sub o înfăţişare strălucită, ale întregii familii regale, şi ale lumii abjecte ce mişuna în jurul curţii. Pătrunde în sufletele negre ale acestor oameni, analizează şi le descoperă racilele, gîndurile ascunse, impulsiile bestiale, care toate apar apoi în portretele lor, cu o franchețǎ şi cu o sinceritate care ne minunează azi. Cum se poate, ne întrebăm, ca regele Carol al IV-lea să nu fi băgat de seamă ce aer de idiot are în portretul pe care i 1-a făcut Goya; ca urmaşul acestuia, Ferdinand al Vll-lea, să nu fi observat că are cu adevărat înfăţişarea unui argat de grajd; că regina Măria Luiza este imaginea veridică cînd e mai tînără, a unei pensionare dintr-o casă de toleranţă, iar mai tîrziu a unei patroane,a unei asemenea case?

Tot atunci au fost executate şi cele peste 80 de gravuri constituind „Capriciile", în care ironia şi satira sînt şi mai accentuate decît în portrete, cum vom vedea.

între timp, Napoleon, generalul revoluţiei, urmaşul, reprezentantul şi cel desemnat de soartă, cum credeau la început spiritele liberale, să instaureze în lume idealul celor de la 1789, rezumat în cele trei cuvinte — libertate, egalitate, fraternitate — merge din victorie în victorie. Goya fericit, crezînd că a venit momentul să se schimbe soarta nenorocitei sale ţări, se declară părtaş al acestor lozinci şi se alătură noului rege, impus Spaniei, în urma victoriilor lui Napoleon, lui Joseph Bonaparte, fratele mai mare al împăratului. Dar, în curînd, Goya îşi dă seama că francezii vin ca să cucerească şi să supună, nu să dea Spaniei un guvernămînt mai democrat şi mai drept. Armata pradă şi jefuieşte. Cele mai revoltătoare acte de violenţă se petrec zilnic. Spaniolii, chiar cei care îi favorizaseră, se deşteaptă la realitate. Soldaţii francezi sînt surprinşi în pilcuri mici şi ornorîţi de populaţie. Preoţii sînt adesea cei care conduc rezistenţa. Pentru o singură dată, Goya îşi uită vechea sa ranchiună contra clerului, care acum apare în unele din operele sale în situaţii favorabile. Din indignarea şi revolta artistului ies cele două mai însemnate opere pictate: „2 Mai", cînd populaţia madrilenă, cu tot ce-i cade sub mînă, măcelăreşte pe soldaţii francezi, şi „Execuţia din 3 Mai", cînd cei vinovaţi de măcelărirea soldaţilor sînt împuşcaţi de cotropitori, dimineaţa. Cu această fază a talentului său, Goya pune bazele unuia dintre cele mai importante curente în arta secolului al XlX-lea, care, trecînd prin Delacroix şi prin romantici, merge pînă la Manet.

Tot ca urmare a epocii de groază, care se termină cu gonirea francezilor din Spania, dar tratată dintr-un punct de vedere mai general, este şi faimoasa suită de gravuri, intitulată „Dezastrele războiului", pe care o putem admira întreagă în Expoziţia de la Muzeul Republicii. Restul expoziţiei sînt cîteva planşe, în care apar nenorociţi puşcăriaşi, puşi la tortură, după obiceiul vremii, şi planşele, atît cele gravate în apă tare,

cît şi cele litografiate îa Bordeaux, cu scene din luptele cu tauri, ultimele opere ale maestrului.

Debutul ca gravor în apă tare, Goya şi-1 face reproducînd tablouri şi portrete de Velâzquez, din care o serie importantă, e adevărat în tiraj mult posterior, cel al calcografiei din Madrid, este şi ea expusă. Operă de tinereţe, în care se simte inexperienţa gravorului, nesiguranţele lui, insuficienţe ca desenator, lipsa lui de curaj în tratare, el care mai tîrziu nu va cunoaşte obstacole. Linia e egală, lumina la fel răspîndită: o reţea uşoară şi monotonă acoperă în mod egal albul hîrtiei.

„Capriciile" văd lumina zilei între 1793 şi 1798. Goya avea atunci 47 de ani şi se găsea la apogeul talentului său. La hotarele Spaniei, Franţa trăia una din perioadele cele mai însemnate şi mai pline de dificultăţi ale istoriei sale, cea a revoluţiei. Speranţele ce se nasc în sufletul lui Goya la ştirile ce veneau de dincolo de Pirinei, nu-s fără consecinţe asupra hotărîrii sale de a se mărturisi publicului în cele mai bine de 80 de planşe, care constituie spovedania sa intimă, politică şi socială, deşi sub formă simbolică şi aluzivă, din pricina primejdiilor ce păşteau pe cei care împărtăşeau publicului orice fel de idei înaintate. Titlul nu e nou. Tiepolo, unul din zeii căruia i se închinase Goya, se servise de el. S-ar părea, pentru cine judecă superficial, că e vorba de distracţiile unui artist, în orele sale libere. Să nu ne lăsăm înşelaţi. Sub acest titlu inocent se ascund ideile şi sentimentele explozive ale unuia dintre cei mai violenţi adversari ai regimului de atunci, ale unuia dintre cei mai pătrunzători observatori ai relelor de care suferea Spania, mai capabil de indignare ca oricare altul şi mai în stare să se exprime în opere prestigioase, nu în imagini clare, din nenorocire, ci voalat. în scene în care apar fel de fel de personaje, îmbrăcate în veşminte care le determină adevărata personalitate, toată Spania timpului ne trece pe dinaintea ochilor ca un adevărat carnaval. Şi cînd a sfîrşit cu cele în care, oarecum se menţine în formele pe care le oferă realitatea, el dă drumul imaginaţiei sale să galopeze, producînd monştri şi vrăjitoare, în scene de sabat infernal, care şi ele au o însemnătate simbolică.

Ca un fel de bătaie de joc supremă, — planşele acestea biciuind pînă la sînge pe toţi cei din jurul regelui, începînd cu primul ministru, omul atotputernic, amantul principal al reginei, Godoy, prinţul Păcii, — el oferă plăcile de aramă suveranului, pentru calcografia regală, în chipul acesta el se pune la adăpost, şi de răzbunarea celor batjocoriţi, şi de persecuţia posibilă a Inchiziţiei.

„Dezastrele războiului" se nasc din scenele de groază, *căzute de artist,* în timpul invaziei franceze (1808—1814), cum o spune singur în planşa 44. Din cele peste 80 de planşe, 65 sînt consacrate diverselor forme de orori, născute din pricina războiului. Restul sînt scene de fantezie, tot în forma „Capriciilor", în care din nou apare satira politică, de data aceasta în epoca regelui care urmează invaziei franceze, a imbecilului Ferdinand al VH-lea. Mai fiecare planşă are ca punct de plecare un desen, în creion sau în sangvină. Cea mai mare parte din aceste desene au rămas în Spania şi sînt expuse în săli speciale la Muzeul Prado.

Fiecare planşă este însoţită de o legendă, scrisă chiar de Goya. Primul tiraj şi cel mai preţios, în acvaforte pură,a apărut însă fără legende. Curios este tonul,nu vehement, ci mai mult glumeţ, al acestor texte: o zicală populară sau ceva în acest gen. Autorul lasă privitorului grija de a comenta ceea ce vede, răspunderea oarecum a concluziilor grave ce sînt de tras din această veridică pînă în cele mai mici amănunte, trecere în revistă a dezastrelor ce se nasc de pe urma războaielor. Nu e scenă de bestială barbarie care să nu-şi aibă imaginea, desenată, s-ar părea, la faţa locului. De o parte sadismul criminal al soldaţilor, voluptatea lor, cum se vede într-una din planşe, de a fuma pipa în mijlocul celor executaţi, efectele celor mai neînchipuite torturi, oameni sfîrtecaţi, şi apoi înfipţi în crengile copacilor, alţii tăiaţi în două de la cap la picioare, ori lăsaţi să moară de foame, sau alte forme de moarte violentă; de alta populaţia civilă, spaniolii, răzbunîndu-se cu atîta furie şi cu tot atîta fantezie în imaginarea torturilor la care supun pe francezi, spînzurînd adesea pe soldaţii prinşi, oriunde îi întîlneau, măcelărindu-i cu topoarele etc.

Primul tiraj, extrem de rar, este, cum am spus, în acvaforte pură. Mai tîrziu li s-au adăugat planşelor porţiuni în acvatintă, poate în detrimentul impresiei generale de claritate şi putere expresivă, după cum se exprimă cei care au cunoscut şi primul tiraj. La noi nu s-au putut expune decît gravurile publicate cu mult după moartea artistului de calcografia regală, însă cu planşele originale, căci şi aceste planşe de cupru au fost dăruite de autor regelui, în acelaşi scop ca şi cele pentru „Capricii". Adaosurile în acvatintă s-au făcut mai ales în fondul scenelor şi uneori ca să mascheze o parte din albul hîrtiei, în lumini formînd un contrast prea puternic cu restul gravurii, după părerea chiar a lui Goya, de mai tîrziu. Pe imaginea gravată cu acid, se fixau grăunţe mici de răşină, care, supuse căldurii, se lipeau de placa de aramă, dar lăsau între ele nenumărate minuscule spaţii goale. Placa fiind apoi scăldată într-o baie de apă tare, spaţiile goale erau atacate pe o porţiune mai mult sau mai puţin întinsă, care la tipărire se traduceau prin pete adăugate primei imagini. Aceste pete în acvatintă erau de o mai slabă intensitate, decît cele de un negru intens, al acvafortei, cu mici puncte goale, invizibile aproape, care dau stampei aspectul unor pete de laviu într-un desen.

Gravurile cu scenele inspirate de luptele de tauri, şi cele în aramă, şi aşa-numitele litografii din Bordeaux, executate la vîrsta de 80 de ani, au la origine pasiunea lui Goya pentru acest sport, pasiune care întrecea chiar pe cea obişnuită în fiecare spaniol pentru această crudă distracţie naţională, de vreme ce în tinereţe i se întîmplase să se coboare singur în arenă şi să lupte cu tauri, în aceste gravuri se remarcă, o dată mai mult, darul de mare desenator al artistului, acela de a prinde şi a reda o mişcare care se îndeplineşte cu iuţeala fulgerului, şi darul de a compune cu mare îndemînare orice scenă ar dori să reprezinte, oricît de complicată, şi ori din cîte personaje ar fi compusă. Totuşi, titlul de glorie al lui Goya ca gravor îl constituie „Dezastrele războiului", una din operele capitale ale gravurii din toate vremurile.

PRIVIND CUM PICTEAZĂ DAVID ŞI GROS

în afară de Luvru, nicăieri în altă parte nu ne apar mai bogate, mai mari şcolile din timpul Imperiului şi al Restauraţiei, ca sub acoperişul şi în sălile imensului edificiu al palatului Versailles. Pot fi văzuţi aici, unul lîngă altul, marii artişti ai acestor epoci, cei care dădeau tonul în materie de gust şi care impuneau estetica; elevii lor, emulii şi rivalii lor. Ei se oferă oarecum studiului nostru, ne solicită atenţia, se îngrămădesc într-un ansamblu sugestiv şi aproape complet în mijlocul sălilor calme, mai bine dispuse, mai aerate şi mai luminoase decît sînt de obicei cele ale numeroaselor muzee, şi chiar ale Luvrului.

Se cunoaşte diferenţa care separă pe David de Gros. în ciuda convingerilor, desigur profunde, atît de des proclamate, în ciuda învăţăturilor primite în atelierul lui David, şi pe care se simţea obligat a le transmite discipolilor săi, Gros concepe şi execută altfel decît maestrul său. De fiecare dată, cînd nu se încurcă în teorii şi se lasă dus de temperamentul şi de avîntul său, opera primului este negarea însăşi a opiniilor celui de al doilea, poetica şi estetica lor sînt una la antipodul

celeilalte. Dar nicăieri, cred, contradicţia ireductibilă a acestor două naturi puternice nu izbucneşte mai vizibilă şi mai puternică ca în cele două schiţe enorme, conservate la Versaiîles: una pentru „Le Serment du Jeu de Paume" („Jurămîntul de la Jeu de Paume")[1]; cealaltă pentru „Distribution des recompenses" („Distribuirea recompenselor"), avînd în vedere recompensele acordate de către împărat artiştilor, după salonul din 1808. Şi lecţia ar fi hotărîtoare dacă s-ar putea compara acele două pînze nu din memorie sau din fotografii, ci sub aceeaşi lumină, în aceeaşi sală, una alături de cealaltă. „Nu trebuie să vă ocupaţi de o parte, fără să priviţi întregul, spunea Gros elevilor săi; dacă faceţi capul, priviţi picioarele şi tot aşa cu celelalte." Sau iarăşi: „Urmăriţi în mod simultan fiecare parte, în aşa fel încît, dacă lucrul ar fi întrerupt, să existe omogenitate în toate părţile, oricare ar fi gradul de avansare". Sfat înţelept şi util şi atît de conform practicii lui Gros. Delestre, care ne transmite aceste cuvinte, ne spune de asemenea la ce tehnică recurgea artistul. „Gros schiţa prin frotiuri, făcute aproape în întregime cu tonul primitiv servind ca bază. Foarte puţine nuanţe amestecate intrau în modelajul draperiilor sale. El se grăbea să acopere pînza, pentru a face să dispară albul, care-i obosea ochii. Acest mijloc expeditiv favoriza perfect nerăbdarea sa obişnuită; el se mulţumea să indice centrele de opoziţie ale maselor mari, fără să se ocupe încă de tranziţiile dintre ele." S-ar spune că aceasta este analiza însăşi a schiţei care ne preocupă. întîmplător, mai posedăm încă desenul acestei lucrări, — unul din rarele desene ale lui Gros, care, ca şi alţi mulţi colorişti, se lipsea adesea de creion şi de peniţă. Sîntem astfel în măsură să urmărim pe pictor din momentul primei concepţii pînă la, am putea spune, realizarea definitivă.

El era atunci la apogeul gloriei şi al talentului său. Expoziţia din 1808, unde a prezentat „Bătălia de la Eyîau", fusese pentru el un triumf fără rezervă şi fără

[1] Jurămîntul depus în sala „Jeu de Paume" de deputaţii „stării a treia" de a nu se separa înainte de a fi dat Franţei o Constituţie (20 iunie, 17S9). (N. cd.)

precedent. împăratul şi curtea, artiştii şi amatorii, publicul, toţi erau de acord în a proclama acest tablou una din pînzele cele mai valoroase ale şcolii franceze. Este prin urmare foarte instructiv să putem surprinde pe Gros şi geniul său în momentul maturităţii sale. Pictorul trebuia să amintească, prin opera a cărui schiţă o posedăm, momentul în care împăratul, pentru a arăta interesul ce-l purta artiştilor, le împărţea acestora crucea Legiunii de Onoare, într-una din sălile Expoziţiei. Delestre dă o descriere detaliată a compoziţiei, descriere mai conformă cu desenul decît cu tabloul, căci, între proiectul primitiv şi execuţia operei, Gros se răzgîndeşte şi modifică datele ei. El reduce foarte mult tabloul „Sacre de Napoleon" („Ungerea lui Napoleon"), în faţa căruia se desfăşura ceremonia. El reduce de asemenea numărul personajelor, îl strînge mai mult în cadru, suprimînd marele spaţiu gol deasupra capului lor. Totul, devine astfel mai viu şi mai concentrat.

Pînza preparată pe fond alb smîntîniu este de mari dimensiuni. Prin uşoare frotiuri, Gros a aruncat pe această preparaţie notele vii şi armonioase ale paletei sale. O urmă de culoare, un suflu, un nimic, dar ea este curată şi frumoasă, distribuită cu vervă în focul inspiraţiei. Totul se găseşte acolo, eu toate că pictura este de-abia începută. Urme de pensulă îndrăcite, o materie totodată grasă, ca la englezi, şi fluidă, ca într-o acuarelă frumoasă; tabloul se pătrunde de viaţă, ia fiinţă, se realizează. Dar chiar aşa cum este, ar fi deja complet. în ce priveşte asemănarea figurilor, veridicitatea mişcărilor şi a atitudinilor, armonia coloritului, multe pînze pretenţioase terminate, semnate de pictori mari, sau chiar alte tablouri de Gros însuşi, nu valorează cît această floare de tinereţe, de spirit, de fantezie şi de gust. Ea este de o minunată unitate de execuţie, cum se întîmplă atît de adesea în cazul marilor colorişti. Cîţiva veneţieni, Rubens, cîţiva francezi şi englezi din sec. XVIII ne-au obişnuit cu aceste procedee. „Vînzarea de crevete" de Hogarth, „Mrs. Graham ca servitoare" de Gainsborough sînt, în această privinţă, exemple celebre. Multe portrete engleze, printre cele mai îneîntătoare —

dacă vrem să ne oprim cu observaţiile noastre la epoca oarecum contemporană lui Gros sînt ele oare altceva, în definitiv, decît nişte schiţe puţin mai avansate? La fel şi această pînză, una din minunile acelea, făcută din nimic, aproape imaterială, misterioasă şi încîntătoare. Niciodată Josefina nu a fost mai imperioasă şi mai voluntară, cu privirea ei irezistibilă, cu mîndria din desenul buzelor şi cu bărbia ei ascuţită. Niciodată figuri de copii şi de adolescenţi nu au fost mai candide, mai duioase, mai gingaşe decît fiul Hortensei, viitorul Napoleon III şi tînărul paj din dreapta, cu privirea umedă a madonelor lui Guido. Grupul pictorilor impresionează prin justeţea atitudinilor şi asemănarea izbitoare a fizionomiilor. Sentimentul artistului, pictînd această operă nu s-a răcit nici o clipă. Totul curge ca dintr-un izvor, ca dintr-o singură ţîşnire. Emoţia, această calitate atît de rară şi adesea absentă din lucrările mari, este aici prezentă şi vizibilă. S-ar spune că este o operă concepută şi pictată în bucurie şi entuziasm.

Un sentiment ciudat ne cuprinde la vederea celeilalte schiţe, cea a lui David. £ Aceste mari figuri goale, desenate după natură, cu o trăsătură incisivă, nemiloasă, care nu pierde nici o imperfecţiune fizică, au ceva solemn, încordat şi enervant. Această impresie se agravează încă prin contrastul ridicol între cele cîteva detalii de costum şi de coafură — o pălărie, un capăt de perucă — şi pozele cu gesturi patetice ale acestor personaje, despuiate de orice veşmînt. Ştiu, această manieră vine de la modele ilustre, de la Rafael şi de la maeştrii Renaşterii. Ar fi desigur nedrept să considerăm această schiţă ca fiind o operă terminată şi să o judecăm ca atare. Nu e mai puţin adevărat că la David această pregătire este de o căutare obositoare, ea pare pretenţioasă şi, la urma urmei, artificială. Ea este complet lipsită de naivitate şi de farmec. Ceea ce la Rafael era o graţie în plus, un mijloc de a păstra în permanenţă contactul cu viaţa, de a impregna cu ea marile sale figuri calme, auguste, suverane, este la David prejudecată, am fi tentaţi să spunem pedanterie. Totuşi, şi în ciuda acestei impresii pe care o cred justă, David nu este artist mai puţin mare. Arta lui se adresează mai curînd inteligenţei şi raţiunii decît simţurilor şi imaginaţiei. El posedă o forţă pătrunzătoare, ciudată şi înfricoşătoare, care fascinează şi sperie. El ne izbeşte şi ne atrage prin ceva direct şi implacabil. El se fereşte de a voi să placă şi place totuşi, şi chiar mai mult: pentru că este adevărat; pentru că vede just; pentru că redă cu inflexibilitate ceea ce vede; pentru că are conştiinciozitatea şi cinstea unui desăvîrşit lucrător; pentru că se interesează de om, şi mai ales de omul energic şi puternic, curajos şi voluntar. Este înainte de toate un moralist şi un psiholog, din acel frumos şi lung şir de francezi care umplu toată arta şi literatura acestei ţări. Pentru aceasta, în faţa anumitor pînze ale sale nu ne putem feri de ideea că el n-ar fi avut numaidecît nevoie de culoare pentru a ne transmite gîndul său. Simplul desen, vorba sau oricare alt mijloc de expresie ar fi putut să-i ajungă; Şi totuşi, David nu este insensibil la un gest elocvent într-o compoziţie picturală, la arabescul unei linii, la smalţul unei flori, la strălucirea sclipitoare a unei stofe. Armonia şi echilibrul tablourilor sale nu sînt teorie pură. Dar el consideră toate aceste calităţi ca perdiţia artei. El şi le interzice în mod voluntar. El le interzice elevilor săi. Pentru David, a picta este a face operă de educator, şi chiar de judecător. Muza sa surîde rareori. Severă, distantă, sălbatecă şi drapată în stofe sumbre, ea instruieşte, ameninţă, recompensează şi răzbună.

Aceasta este şi mai adevărat în desenele şale, căci pictorul, orice s-ar spune, atunci cînd nu e vorba de a fixa efigia expresivă a unui contemporan, cînd meşteşugul său nu împrumută nimic de la nimeni, îşi aminteşte adesea de arta caldă, de rotunjimile puţin molatice şi chiar de felul de execuţie al unora din artiştii secolului al XVII-lea. Insă în negrul şi albul desenului, David este ca şi dezbrăcat de orice sensualitate. Lecţiile

lui John Flaxman[1], ale lui Quatremere de Quincy[2] devin aici corp şi substanţă. în contrast cu majoritatea marilor pictori, schiţele sale (exceptînd-o pe aceea a doamnei Recamier) sînt fără spontaneitate, uscate, aspre şi prozaice. Şi dacă atunci cînd desenează, rămîne totuşi un mare maestru, aceasta se datoreşte acuităţii viziunii lui, exactităţii şi conştiinţei formei, promptitudinii trăsăturii care merge în zig-zag, în sărăcia sa elocventă, cu neprevăzutul unui fulger. Acest desen este rareori larg. Frumuseţea sa constă în analiză şi în raţiune. El nu sugerează, ci afirmă.

Schiţa tabloului „Le Serment du Jeu de Paume" este o pagină infinit de instructivă a tehnicii lui David. Ea conţine, în rezumat, toate fazele prin care trebuiau să treacă operele pictorului, din momentul în care el se aşeza în faţa pînzei, la şevaletul său, pînă la terminarea definitivă. Prima idee care ne vine în faţa tabloului „Le Serment du Jeu de Paume" este că, după ce a fixat în linii mari una din compoziţiile sale, David începea cu acele nuduri academice de mărime naturală, de un efect atît de bizar. Deasupra trăsăturii negre sau fumurii, în general cu pensula, prin care înconjoară conturul detaliilor anatomiilor sale, adesea lipsite de umbre sau slab umbrite în laviu, se descoperă o altă trăsătură, subţire, imperceptibilă, dar tot atît de sigură, prin care acelaşi personaj este reprezentat în costum şi căruia nudul i se suprapune. Personajele erau fără excepţie îmbrăcate şi în atitudinile cerute de subiect. Nu lipsea nici un accesoriu. Pe deasupra acestei prime schiţe el revine şi desenează acelaşi personaj cu cerneală, cu bistru sau cu roşu, complet gol şi după modelul viu. El îşi dă seama cu preciziune de calităţile unde excelează şi de slăbiciunile lui. Ştie că, fără sprijinul naturii, arta sa ar fi îngustă şi comună. Nu are nici o încredere în imaginaţia sa. De aceea, el face apel la model. Relieful şi modelarea, el le obţine întotdeauna după natură, printr-un laviu, întovărăşit sau nu de haşurări, de asemenea în cerneală sau bistru. Apoi, în sfîrşit, el execută pictura propriu-zisă, nu de la un cap la altul, ci din bucăţi. Fără a-i păsa de ansamblu şi repercusiunea pe care diferitele părţi ar putea-o avea unele asupra altora, el pictează un cap, un braţ, un picior, le sfîrşeşte complet şi nu mai revine asupra lor. Atenţia sa se îndreaptă înainte de toate asupra fizionomiilor şi a mîinilor, asupra părţilor de «are depind expresia şi efectul. O astfel de metodă, nu este ea oare negaţia însăşi a emoţiei? Artistul îşi îndeplineşte lucrul, cu atîtea capete sau braţe pe zi, ca un lucrător cinstit. Fiecare parte este poate solidă, onest pictată, cîteodată bine venită. Dar ce devine pictura în toate acestea? Ce este comun între o operă de artă concepută într-o asemenea manieră şi opera unui pictor adevărat, pentru care natura este lumină şi culoare, raporturi şi concordanţe subtile? Acest colorit al unui desen mărit pe o pînză şi frumoasa uşurinţă a unui Gros, virtuozitatea sa sclipitoare, această forţă care leagă şi uneşte toate părţile unei opere, sînt cît se poate de depărtate una de alta. O veneraţie fără margini îl lega pe Gros de David. Legăturile de respect şi de recunoştinţă îl împiedicau să vadă limpede în sufletul său. El credea cu tărie că rolul său era de a observa orbeşte preceptele formulate de maestrul său. Cu toate acestea, în mod inconştient, el urma alte precepte care îi veneau fără să ştie, din această Italie pe care o parcursese cu armatele lui Napoleon sau ca adjunct la Comisia pentru cercetarea obiectelor de artă, de la Genua mai ales, unde s-a oprit mai mult timp, şi unde tablourile lui Rubens şi Van Dyck nu erau rare. Aceasta îl conducea aproape pe aceleaşi drumuri — Italia, puţin şi marii flamanzi — la tehnica englezilor. El făcea astfel descoperirea picturii, a vieţii, cu armoniile ei picante, rafinamentele ei de sucuri, de aluaturi, de bucătărie savantă.

Părea curios că primul ecou, în Franţa, a ceea ce am putea numi maniera engleză, să fie anterior contactului veritabil cu englezii, anterior lui Dela-

[1] Sculptor neo-clasic englez {1755—1826). (N. ed.)
[2] Arheolog francez (1755—1849) autorul unui studiu savant despre» Jupiter Olympianul (N. ed.)

croix şi călătoriei sale la Londra, anterior chiar lui Gericault. Faptul se poate totuşi explica. Nu poate fi încă vorba de o influenţă engleză, ci doar de simple procedee tehnice avînd în originea lor, ca şi la englezi, Italia secolului al XVII-lea, pe Rubens şi mai ales pe Van Dyck. Gros este promotorul lor. Aceste procedee tehnice sînt fructul experienţei sale italiene şi al contactelor cu coloriştii indigeni sau străini pe care-i întîlnise în această ţară. Ele sînt în aceiaşi timp ceea ce aduce Gros într-adevăr nou. Graţie lui Gros, un drum larg este deschis artei, care va fi negarea celei preconizate şi inaugurate de David. Examenul celor două schiţe de la Versailles ne-ar aminti-o, dacă am ii tentaţi să o uităm.

UN MARE PRECURSOR AL GRAFICII PROGRESISTE MILITANTE

HONORE DAUMIER

Dacă un cercetător al culturii franceze s-ar întreba care dintre artiştii secolului al XIX-lea, atît de numeroşi şi de importanţi, posedă cel mai deplin şi mai desăvîrşit acele însuşiri care sintetizează şi definesc spiritul revoluţionar, unit cu cel combativ, satiric, al poporului francez, este aproape sigur că răspunsul va fi: Honore, Daumier. într-adevăr acest mare pictor şi desenator, care socoteşte la activul său cam două sute de picturi şi aproximativ trei sute de desene şi acuarele şi care numai în domeniul litografiei a lăsat peste cinci mii de opere, multe faimoase în întreaga lume, pictor şi desenator ieşit din mijlocul poporului şi rămas credincios intereselor acestuia, a posedat toate însuşirile necesare unei scrutări şi înţelegeri adînci a realităţii epocii sale, plină de contradicţii, frămîntată de mişcări revoluţionare. Inteligenţă, dragoste de oameni, sentimentul datoriei şi al dreptăţii, ca şi facultatea de a fi simţitor la nedreptate şi abuz şi de a se revolta împotriva celor ce le provoacă, apoi iubirea profundă pentru libertate şi antipatia tot atît de profundă pentru tot ce o îngrădeşte, curajul civic, necesar celui care-şi apără convingerile,

bunul gust, ca şi simţul măsurii, acel simţ care te face să vezi ceea ce este în jurul tău disproporţionat şi ridicol, demn de spiritul unui ironist, cum sînt prostia, avariţia, vanitatea şi atîtea alte slăbiciuni omeneşti, iată ce caracterizează opera sa. Iar pe deasupra, Daumier poseda un talent cu adevărat minunat, acea facultate rară şi fericită de a da viaţă veşnică, prin artă, ideilor şi sentimentelor sale, observaţiilor culese în jurul său, de a le face să pătrundă în cele mai largi cercuri, convingînd şi deşteptînd un puternic ecou în marele public. Această rară şi excepţională calitate se datora şi unei uşurinţe de exprimare, unei verve şi unei spontaneităţi aproape fără seamăn, care dă şi mai multă forţă celorlalte însuşiri. Printre contemporanii lui Daumier sînt pictori care poate I-au întrecut, unii ca viziune dramatică, alţii ca varietate de genuri abordate, Delacroix, Courbet chiar, ere în d opere de mare artă, dar nici unul n-a răspîndit ideile largi şi energice, nu a trezit în public cu atîta irezistibilă forţă ca Daumier, cînd admiraţia şi entuziasmul pentru ceea ce este de admirat, cînd ura şi dezgustul pentru ce este dezgustător în viaţa timpului său.

Şi cum ideile pentru care milita au fost tocmai cele generatoare de progres, ale unui spirit revoltat în faţa corupţiei şi abuzurilor ce caracterizau aparatul de stat — de la rege pînă la ultimul instrument al guvernului — , ale unui artist care se solidarizează, mai mult încă, se pune în rîndul celor care luptă pentru dărîmarea orînduirii putrede existente şi pentru construirea unei vieţi mai omeneşti şi mai fericite a maselor, vom înţelege cît de drag ne poate deveni astăzi Daumier.

S-a născut într-o familie modestă, cu resurse extrem de reduse. Tatăl său era geamgiu, dar un geamgiu care făcea şi versuri şi care avea legături cu unii intelectuali din Marsilia, unde trăia în 1808, anul naşterii lui Honore. Ceva mai tîrziu, tatăl şi fiul merg la Paris. Tînărul Honore intră mai întîi ca băiat de serviciu la un notar, pentru curse şi însărcinări mărunte. Aici, din pricina rolului în legătură cu justiţia pe care îl are în Franţa notarul, acest soi de agent public, Daumier are nenumărate ocazii să observe şi să înregistreze îndeaproape tot ceea ce vede în lumea magistraţilor, a avocaţilor şi a clienţilor acestora. Aici cunoaşte el şi şi-i fixează în memorie pe magistraţii venali şi slugarnici, pe care-i va înfiera în imaginile lui, pe „apărătorii" înfumuraţi şi necinstiţi ce-şi vînd clienţii adversarului care dă mai mult, şi toate acele categorii de împricinaţi — clienţii avocaţilor — cînd bandiţi şi excroci, ca Robert Macaire şi Bertrand, acest Sancho Pânza al celuilalt, cavalerul de tristă figură al şantajelor, falimentelor frauduloase, al loviturilor de bursă ce sărăcesc şi aduc la disperare mii de nenorociţi creduli, cînd văduve şi orfani, jefuiţi de cei care se angajaseră să-i apere. în orele libere, Daumier desenează şi iar desenează, seara, prin academii populare, mai des pe stradă, după un colţ de casă, în faţa unei scene care-1 interesează.

Din biroul notarului, el trece, tot ca băiat de serviciu, la un librar. Şi aici duce acelaşi fel de viaţă tristă şi monotonă de tînăr sărac, cu singura mîngîiere pe care i-o dă satisfacerea pasiunii pentru desen. Cînd are nevoie de un model, căci Daumier a considerat prezenţa modelului, cum era natural, ca baza formaţiei unui artist plastic serios şi veridic, el merge la băile de pe Sena, faimoasele „bains â quatre sous" şi desenează pe cei care se scăldau, în mare parte negustori din mahalalele învecinate. Din această întîlnire cu trupurile goale, în aerul liber, mai niciodată de proporţiile şi cu însuşirile desăvîrşite, pe care le imaginează academiile de pictură, rareori de aspect estetic şi foarte des diforme, rămîn urme statornice în opera sa. Nimeni n-a ştiut ca Daumier cum se leagă o cocoaşă de restul anatomiei unui personaj, sau un pîntec enorm, balonat, cu falduri de grăsime peste el, de picioarele subţiri şi de braţele lipsite de muşchi, ori raporturile dintre şoldurile şi coapsele enorme şi restul corpului unei femei, care nu mai e tînăr, dar care n-a încetat de a avea „pretenţii". El a desenat cu fervoare, ca un exerciţiu zilnic, şi roadele experienţei acumulate în felul acesta se vor vedea în toate operele sale de mai tîrziu, în care atitudinile şi detaliile anatomice ce se ghicesc sub veşmintele personajelor sînt redate cu o atît de extraordinară precizie şi subliniază cu putere intenţiile artistului. Perioada aceasta de muncă încor-

dată, plină de privaţiuni, dar presărată de satisfacţiile rezultate din lucrările reuşite, ne aduce la anul 1830. Anul acesta care, după cum ştim, reprezintă o dată importantă în istoria Franţei în secolul al XIX-lea, este însemnat şi în cariera lui Daumier; este anul în care îşi publică primele litografii. Avea ceva peste 20 de ani, observase tot soiul de abuzuri şi nedreptăţi, văzuse fel de fel de profitori de pe urma acestor abuzuri şi nedreptăţi şi toate acestea îl apropiaseră şi mai mult de poporul înşeiat şi exploatat, de muncitorii care cunoşteau atunci un început de conştiinţă de clasă, dîndu-şi seama de puterea lor de dezvoltare, de efectul grevelor pe care ie declară din ce în ce mai des, oferindu-şi cu curaj pieptul în lupta cu instrumentele guvernamentale, încurajaţi de cei cîţiva intelectuali şi artişti progresişti care se găsesc alături de ei. Şi la 1830, şi mai tîrziu, în cursul secolului al XIX-lea, poporul se mişcă, pentru a-şi cuceri drepturile legitime. Şi, de fiecare dată, cutremurele acestea din adîncuri seamănă nelinişte în raidurile fericiţilor posesori, le fac viaţa nesigură, cu toate precauţiile luate. îar aceasta, se petrece nu numai la Paris şi în mahalalele capitalei în care apăruseră fabrici, ci şi în provincie, la Lyon, la Rouen şi în alte oraşe unde existau centre industriale. Ne putem închipui ce posibilităţi de inspiraţie, ce bogăţie de subiecte oferea viaţa politică şi socială a acelei vremi unui artist pasionat, sensibil, cu idei înaintate, cum era Daumier.

O împrejurare cum nu se poate mai fericită a fost pentru Daumier, care avea atîtea de spus şi care năzuia ca lucrările lui să aibă un ecou cît mai larg, faptul că începutul secolului al XIX-lea cunoaşte înflorirea litografiei, acea invenţie de o importanţă epocală, care permite unui artist să multiplice un desen, cu nu mai multă pierdere de vreme decît poate lua trasul pe piatră, să-1 imprime la nevoie o dată cu textul, să-1 facă să pătrundă pînă departe în public, în sute de exemplare, costînd mai nimica. Ce admirabil mijloc de propagandă, ajungînd pînă în cele mai depărtate colţuri. Ne putem închipui cît i-ar fi fost de greu lui Daumier să obţină aceleaşi rezultate, să realizeze adică cele cîteva mii de stampe, unele de format mare, dacă în loc de piatră litografică s-ar fi servit de gravura în lemn sau de cea în metal, ambele cu o tehnică costisitoare şi de foarte lungă durată. Aşa încît, pe drept putem afirma că dacă litografia n-a făcut din Daumier artistul mare pe care îl cunoaştem, ea i-a uşurat calea devenirii în lunga sa carieră.

Primele litografii, exerciţii inevitabile înainte de a-şi lua zborul de vultur, Daumier nici nu le iscăleşte cu numele lui. El le execută în chiar anul 1830, pentru publicaţia „La Silhouette" (Silueta), şi ele atrag asupra lui atenţia lui Philipon, editorul foii satirice mult mai importante „La Caricature", şi pe acea a unui cunoscut editor de stampe litografiate, în foi sau albume. Ei îi cer portrete, şarje ale mai marilor zilei, şi Daumier se pune pe lucru. Ceea ce produce în această vreme este rezultatul unei metode personale extrem de ingenioase, la care nu ajunge decît treptat, dar care dă excelente rezultate şi pe care o va practica în ce priveşte portretul caricaturizat toată viaţa. înainte de a desena o caricatură, el observă pe cei care îi vor servi de model, victimele, mai ales oameni politici, deputaţi sau miniştri, oratori renumiţi ai epocii, de la una din tribunele Camerei. în timp ce oratorul vorbeşte, Daumier îi modelează în pămînt portretul, accentuînd unele detalii, atenuînd altele, fixînd notele cu adevărat caracteristice, aşa încît asemănarea a rămas, dar asemenea acelor imagini ce apar în oglinzile deformante. După acel model sculptat, seara, Ia lampă, ca să se intensifice şi mai mult unele amănunte în plină lumină, în timp ce altele se orînduiesc în umbră, el desenează chipul pe piatră, şi apoi apar acele portrete de neuitat, de o monstruozitate epică, culminînd cu scena care-i concentrează, ca o concluzie, pe toţi aceşti devoratori de bugete, „Le ventre legisîatif" (pîntecul legislativ). Unele din aceste sculpturi au fost mai tîrziu turnate în bronz, prezentînd astfel o nouă faţă a talentului acestui mare creator.

Jurnalul lui Philipon — „La Caricature" — este locul unde, de două ori pe săptămînă, cei scandalizaţi şi revoltaţi de politica guvernului caută cu satisfacţie acele portrete de o urîţenie morală şi fizică monume ntală,

care au discreditat regimul lui Louis Philippe mai mult decît toate pamfletele scrise şi discursurile opoziţiei.

Pînă atunci regele fusese mai mult sau mai puţin menajat. 0 caricatură a acestuia, sub înfăţişarea lui Gargantua, uriaşul în stare să devoreze imense cantităţi de alimente, adică, în cazul lui Louis Philippe, toate resursele ţării, pe care i le aduc sub formă de impozite masele populare, în timp ce, digerate, aceste impozite sînt date afară prin ochiul scaunului, pe care şade regele, sub formă de decoraţii şi recompense la miniştri, deputaţi şi înalţi funcţionari, este considerată ca o crimă de les-majestate, iar autorul ei trimis pentru şase luni la închisoare. La Sainte Pelagie, cum se numea închisoarea în care-şi făcea pedeapsa, Daumier are ocazia, pe de o parte să cunoască o serie de arestaţi, ca şi el, pentru ideile lor liberale, pe de altă parte să observe ceea ce se petrece în jurul său, să-şi completeze cunoştinţele despre corupţia justiţiei şi a poliţiei, să fixeze portretele cîtorva magistraţi, ale căror feţe hidoase, chintesenţă a trăsăturilor mai multora, ridicate la tipic, vor apărea în caricaturile de mai tîrziu, dar, alături de ele şi în contrast cu ele, şi portretele victimelor acestora, desenate cu toată dragostea de care era capabil.

Din întîmplarea cu închisoarea, Daumier trage concluzia necesară. Nu-l va mai ataca pe rege direct. împreună cu Philipon inventează pentru rege un simbol din cele mai banale, dar care se imprimă imediat în memoria lectorilor: o pară. Capul regelui, cam ţuguiat spre frunte, cam fălcos înspre bărbie şi obraji, amintea, ce e drept, de acest fruct. Aşa încît de aici înainte, în •nenumărate litografii, întîlnim para, în atitudini cînd ridicole, cînd dezgustătoare, şi toată lumea ştie că e vorba de rege.

Acest fel de a ataca prin desen pe suveran şi regimul este aşa de nou şi de neaşteptat, încît la început autorităţile se simt dezarmate şi incapabile de a reacţiona. Există unele articole de legi, dar ele n-au putut prevedea îndrăzneala polemiştilor şi a caricaturiştilor. Se aplică, dar cu dificultate. Se dau amenzi, „La Caricature" este suprimată, dar apare „Le Charivari". Se

adaugă legilor articole noi, pînă ce, în 1835, după o şarja grozavă contra regelui, se votează o lege drastică care pune capăt, pînă în 1848, oricărei caricaturi cu substrat politic.

Daumier produsese însă cîteva din cele mai celebre litografii ale sale: pe lîngă „Le ventre legislatif", pe cea cu titlul „Enfonce Lafayette attrape mon vieux" (1834), în care regele, de o statură gigantică, priveşte de pe un deal cum trece carul funebru cu Lafayette mort şi îşi freacă mîinile bucuros că a scăpat de încă unul din duşmanii lui, de celebrul general progresist. „Strada Transnonain" (1834), poate cea mai dramatică dintre operele litografiate ale lui Daumier, reprezintă o întreagă familie măcelărită de soldaţii trimişi să execute pe cetăţenii dintr-o casă din care, în timpul unei revolte, se trăsese asupra trupei. în sfîrşit, tot cam atunci, apar scene reprezentînd pe procuror care anchetează mişcările democraţilor şi pe democraţii arestaţi pentru acele mişcări.

începînd din anul 1835, oprit să mai trateze subiecte politice, Daumier îşi îndreaptă verva satirică împotriva burgheziei, ale cărei moravuri le biciuieşte fără cruţare; împotriva prostiei pretenţioase fie ea personificată de actori rataţi, de femeile care-şi tiranizează bărbaţii şi îşi răzgîie copiii, de femeile autoare fără talent, faimoasele „bas bleus"; împotriva slăbiciunilor părinteşti; împotriva încrederii excesive a soţilor în fidelitatea soţiilor.^ El nu uită nici farsele pe care le joacă zilnic viaţa. în acest timp şi felul său de a desena se modifică, se simplifică, se uşurează. Desenul rămîne tot atît de corect, chiar mai corect s-ar putea spune, dar pe cînd în trecut, în planşele lui mari, simţea nevoia unor mase masive de umbră ca în „Strada Transnonain", valorate admirabil ce e drept şi ajungînd să sugereze imagini deosebit de plastice, ceea ce predomină acum sînt luminile, definite de conture precise şi foarte cursive, în contrast cu cîteva pete puternice de umbră, în acele părţi asupra cărora vrea să atragă atenţia. Această manieră are în ea ceva în care se simte eclerajul de lumină artificială. Felul acesta de umbră este cel

mai potrivit pentru a obține efecte plastice, mai ales acolo unde este vorba de un subiect dramatic.

Dar, în afară de desenul pe piatră litografică, Daumier mai execută desene şi acuarele independente, constituind opere complete în ele însele, şi nu simple pregătiri în vederea unei compoziții. In acestea, mare parte în peniță şi laviu, felul său de a desena este altul. Liniile nu mai sînt nici continue, nici precise. Ele flutură, se asociază oarecum două sau mai multe, şerpuind parcă nehotărîte unde să se oprească şi prin această fluturare dînd expresia vieții care palpită. Ceva din acest fel de a desena distingem şi în ultima fază a litografiilor sale, adică în cele din ultimii ani ai domniei lui Napoleon al III-lea şi în cele de după războiul din 1870. Daumier ajunge astfel la o concentrare de linii de o putere sugestivă irezistibilă, în care nu mai rămîne decît ceea ce este strict esențial.

Daumier salută şi serveşte revoluția din 1848. Omagiul cel mai elocvent adus mişcării este o splendidă imagine a republicii, azi la Luvru, executată pentru concursul 1848, ca şi imaginea ei din „Ultimul consiliu al ex-miniştrilor" —, o femeie cu aspect impunător, pe cap cu bonetul frigian, republica, izgonind pe deținătorii de portofolii de pînă atunci, care, speriați, nu ştiu pe care uşă să iasă mai degrabă.

Dar situația, după primele luni ale anului 1848, nu e clară. Ea se complică din ce în ce. Daumier rămîne credincios aspirațiilor maselor populare. Simte însă că victoria le scapă şi că numai burghezia va profita de pe urma alungării regelui. „Reprezentanții reprezentați" sînt imaginile noilor deputați, ale noilor profitori. Daumier le face portretele surprinzîndu-le trăsături cînd groteşti, cînd bestiale. La puțină vreme după revoluție, libertatea presei este din ce în ce mai amenințată. Marele artist dă alarma, avertizînd pe cei care s-ar atinge de ea. Cu această ocazie crează chipul proletarului, al muncitorului tipograf care apără presa, luptînd pentru libertatea ei, splendid ca înfățişare, figură cu adevărat monumentală. Simte ipocrizia şi intrigile lui Napoleon. Inventează, demn de Robert Macaire, pe Ratapoil, agentul electoral al prințului.

Atacă pe Veron, directorul ziarului „Le Constitutionnel", şi pe ceilalți ziarişti care susțin pe viitorul despot. Din nou verva sa face minuni, litografiile se ridică la înălțimea celor mai bune din trecut. Dar legi din ce în ce mai severe pedepsesc orice tentativă de critică la adresa oficialității. Daumier abordează subiecte care nu-î interesează, numai ca să poată trăi. Se agață de unele inovații edilitare, asupra utilității cărora s-a înşelat. Libertatea de inspirație nu-i rămîne decît atunci cînd vorbeşte de politica externă, de veleitățile de cucerire ale marilor puteri europene, cu care ocazie se ocupă şi de țara noastră. Este epoca în care, stăpînit de dorința de a se consacra cu totul picturii, el execută într-o singură zi toate cele opt planşe litografiate, destinate să apară într-o lună întreagă, aşa încît să poată întrebuința tot timpul rămas îndeletnicirii sale preferate, pictura, singura care îl interesa cu adevărat în acea epocă, cînd orice încercare de opoziție față de regimul lui Napoleon al III-lea, era tot atît de aspru pedepsită ca şi în ultimii ani ai domniei lui Louis Philippe. Se opreşte, în vederea planşelor litografiate, la fel de fel de subiecte, pe care le tratează cu verva sa îndrăcită, la manii şi la ticuri profesionale, atacă abuzurile micilor negustori şarlatani, ori prostia şi îngîmfarea unor autori nedotați. Un eveniment sau altul care face vîlvă, expoziția internațională cu tipurile ridicole de străini care o vizitează, expozițiile de artă, piesele de teatru pretențioase, dar nereuşite, diferitele forme de parazitism social, îi dau prilej să-şi exercite talentul, în scene de o perfecțiune artistică neîntrecută. Dar toate aceste subiecte îl preocupă pentru un moment, şi atît. Ele nu ating coardele inimii sale care se arătase atît de mare cînd avea motiv să-şi exprime indignarea ori generozitatea. Intre două litografii se deşteaptă în el patima pe care o ținuse în frîu pînă atunci de nevoie, cea a picturii. Citeşte, se inspiră de la ceea ce citeşte, şi pictează. Cervantes şi Mo li ere sînt principala lui sursă de sugestii. Lucrează astfel cîteva din scenele nemuritoare care-i plac în acele opere. Ori încă, de la fereastra apartamentului său, de pe malul Senei, pri-

Veste traficul, muncitorii care încarcă şi descărca hârcile, pe spălătoresele care coboară, cu o mişcare aproape majestuoasă scările spre malul fluviului, cu coşul de rufe pe cap sau rezemat de şold, ori încă pe saltimbancii care, pe o piaţă vecină fac tărăboi („Charivari"), ca să atragă pe curioşi în barca lor, ori pe cei care călătoresc în trenuri, ca în tabloul din Muzeul de artă al Republicii Socialiste România.

O ultimă oară, sub impresia sentimentului tragic al înfrîngerii patriei sale, el redevine interpretul genial al simţămintelor obşteşti, după războiul nenorocit cu Germania din 1870. Invazia străină, sumele imense impuse Franţei drept despăgubire, situaţia ei reală, tragică, îi procura subiecte pentru ultimele şi poate cele mai emoţionante litografii ale sale. Mîna îi tremură, linia nu mai arc precizia de altădată, dar sentimentul ce-i inspiră opera este atît de adînc, atît de uman, încît micile neajunsuri tehnice nu se mai observă. Rămîne numai intenţia generoasă şi mare. Un alt celebru artist apusean, Haîs, a lăsat în artă o viziune identică, tot atît de mişcătoare, în portretele membrilor comitetelor de la azilele de bătrîni şi de bătrîne, în care el însuşi îşi sfîrşise zilele, portrete executate la 80 de ani.

După această dată, bolnav, aproape orb, Daumier mai trăieşte cîţiva ani, pînă în 1879, la ţară, lîngă Paris, sărac şi de toţi uitat. Puţin înaintea morţii sale, proprietarul casei în care şedea îl ameninţa cu evacuarea, fiindcă nu-şi plătise chiria. însă admirabil exemplu de solidaritate între doi mari artişti, două mari suflete, Corot, aflînd despre aceasta, cumpără casa şi i-o oferă lui Daumier printr-o scrisoare, în care-1 roagă să primească acest dar, care va face să turbeze de necaz proprietarul ce-1 ameninţase cu evacuarea.

împrejurările morţii lui Daumier dovedesc gradul de ingratitudine la care ajunseseră faţă de el, nu numai lumea oficială, dar chiar confraţii, cu excepţia marelui Corot, unul din oamenii cei mai nobili şi mai plini de bunătate din cîţi cunoaştem printre artiştii epocii.

Aceeaşi indiferenţă continuă încă mulţi ani după moartea sa, pînă ce istoricii şi cercetătorii de artă redescoperă, unii tablourile lui Daumier, pe care el, din modestie, le ţinuse aproape ascunse, alţii litografiile sale, acele arme ascuţite şi distrugătoare, care contribuiseră într-o atît de largă măsură la demascarea regimurilor funeste ce se perindaseră în Franţa, de la Napoleon I pînă la căderea lui Napoleon al III-lea şi mai departe, pînă la moartea lui Daumier. Toţi aceşti istorici şi cercetători de artă îşi dau acum seama, nu numai de talentul imens, ci şi de grandoarea morală, de curajul acestui luptător, de serviciile aduse de el democraţiei, progresului ideilor şi culturii în genere.

Tablourile sale intră în marile muzee, litografiile sînt reproduse din ce în ce mai des, monografii şi albume apar în casele de editură. Iar noile generaţii de artişti îl urmăresc şi îi studiază cu dragoste şi respect opera, învaţă de la acest artist cetăţean cum se cuvine să fie practicată şi înţeleasă arta.

PORTRETUL „CAMILLE".
MONET ŞI IMPRESIONISMUL

.Englezii au dorit să comemoreze anul acesta pe unul dintre cei mai mari şi mai influenţi pictori din ultima sută de ani, cel care şi-a lăsat pecetea geniului său asupra întregii arte din această perioadă, pe Claude Monet. Comemorarea nu se lega de nici o dată şi de nici un eveniment precis din viaţa gloriosului artist: născut în 1840, doi ani după Grigorescu, el moare în 1926, după o activitate de mai bine de 60 de ani, deşi în ultima parte a vieţii, după ce, pentru o bucată de vreme, îşi pierde vederea şi apoi şi-o recîştigă, ca şi Grigorescu, iar apoi, de pe la 1923 înainte, aproape orb, nu mai lucrează de loc. Expoziţia trebuia să se integreze în obişnuitul festival de toamnă din Edinburg, să facă adică parte din acele renumite manifestări, care atrăgeau în capitala Scoţiei un public imens din lumea întreagă, printre care se găsesc numeroşi cunoscători, critici şi amatori de artă. De la Edinburg, expoziţia întreagă era destinată să treacă la Londra, la Tate Gallery. Profitînd de această ocazie unică de a avea la îndemînă un ansamblu atît de rar, de bine ales şi de o atît de excepţională valoare, direcţia muzeului

de artă modernă din marele oraş engîez a lăcut cele necesare pentru a o găzdui o bucată de vreme înainte ca tablourile să fie împrăştiate. Ea s-a închis la 3 noiembrie 1957.

A constat din 113 lucrări. Ascultaţi bine: din 113, nu din 400, nici din 300, nici din 200, însă astfel alese, încît să dea, cum spunea un critic englez, o privire cît mai complet posibilă despre întreaga operă a lui Monet, „toată varietatea fazelor dezvoltării sale stilistice". Este momentul să ne gîndim la imensele expoziţii retrospective de la noi, din ultimii ani, în care organizatorii lor, dar mai ales artiştii înşişi, cînd ei erau în viaţă, îşi închipuiau că ideea despre valoarea şi importanţa activităţii lor va fi mai strălucită dacă, cum nu era posibil să expună tot ce lucraseră, s-ar expune cel puţin cîteva sute de bucăţi. Şi atunci, aceste sute erau adunate din toate epocile şi, bineînţeles, de toate calităţile, căci nu există artist care să fi fost o viaţă întreagă, tot timpul, egal cu el însuşi. Intervcneau motive sentimentale, pentru ca un tablou să figureze pe pereţi, motive care n-aveau nimic a face cu importanţa operei, dar şi altfel de motive: un colecţionar care strînsese în timpul vieţii zeci de opere ale respectivului artist, şi astfel îi arătase o preferinţă particulară, nu era posibil să sufere afrontul, de a nu i se primi un grup numeros de tablouri, ca recompensă pentru interesul arătat în trecut. Şi astfel, înecate în lucrări mai puţin meritorii, cele bune dispăreau aproape, trebuia să le cauţi, dacă-ţi aduceai aminte de ele, printre celelalte. Iar rezultatul final era fatal defavorabil fals, aproape dezastruos. Căci, în timp ce operele ar fi trebuit alese cu cea mai mare severitate, aşa încît să reprezinte linia ascendentă a evoluţiei artistului, fără lacune, dar şi fără dubluri şi repetiţii, lăsîndu-se la o parte tot ce ar fi constituit o piesă nesemnificativă, păstrîndu-se adică numai floarea supremă a activităţii pictorului, totul rînduit ca să conducă ochiul direct, de la începutul carierei acestuia, pînă la sfîrşitul ei, se umpleau pereţii cu zeci de pînze, care se repetau, care erau multe de o importanţă problematică, din care trei sferturi ar fi fost bine să lipsească. Şi de acest defect, care în loc să

lămurească ideile noastre despre pictorul comemorat, îi distrugeau unitatea şi produceau confuzie, n-au scăpat decît, pînă la un punct, expoziţia lui Pallady şi, într-o mai mare măsură, retrospectiva Grigorescu, cea mai serios organizată, dar încă şi ea prea bogată.

La expoziţia Monet ni s-a făcut cinstea să ni se ceară şi nouă portretul „Camille, soţia artistului", pictat în 1866, schiţă pentru cel în mărime naturală de la Brema, dar superior acestuia. Fusese pînă acum puţin cunoscut, devreme ce apăruse rar în expoziţii, şi deci puţin comentat. Numai faptul că organizatorii expoziţiei din Edinburg consideraseră că printre cele 113 picturi esenţiale, care puteau fi privite ca un rezultat semnificativ şi considerabil al operei lui Monet, trebuie să fie cuprinsă şi opera din Muzeul de artă al Republicii Socialiste România arată reputaţia de care se bucură. Dar, ceva mai mult, chiar printre aceste 113 opere, după criticul celei mai serioase reviste de artă în limba engleză, el ocupă un loc „remarcabil" în prima perioadă a carierei pictorului.

N-a putut figura în expoziţia de la Edinburg, ci numai în cea de la Londra, căci, ca de multe ori la noi, s-a întîrziat cu trimiterea lucrării şi a sosit după ce se deschisese expoziţia. Tabloul a putut totuşi figura în cea din Londra. Fusese însă înscris în catalog, chiar în cel pentru Edinburg, deşi cu unele false indicaţii, luate cine ştie de unde, şi nu cele trimise de noi, care şi ele au sosit tîrziu.

A fost expus deci, pînă în cele din urmă, şi a fost admirat. Este tot ce ne interesează şi ceea ce aşteptam, căci schiţa aceasta este atît de magistrală, încît ar putea sta alături de operele celor mai mari artişti. Totul e splendid în ea: desenul, precis şi expresiv; poza acelei femei, care pare a se pregăti să iasă din cameră, majestuoasă şi graţioasă în acelaşi timp, în splendida ei rochie de mătase, cu dungi verzi şi negre, şi cu o mantelută de catifea neagră, pe margini cu o garnitură de blană fumurie; pictura energică şi hotărîtă, în trăsături largi, într-o gamă de culori tari, însă sumbre, în care singurele pete de lumină, puse inteligent şi producînd

un efect minunat, sînt faţa văzută din profil şi mîna dreaptă, înmănuşată în piele portocalie.

Impresionismul, în care Monet avusese un rol capital, n-a început să existe decît de prin 1869 înainte, cînd artistul a înregistrat pentru prima dată acel dialog, dacă mi-e permis să întrebuinţez un epitet a Ia Debussy, între lumină şi apă, şi nu în 1866, cînd a pictat portretul nostru. Uimit de revelaţiile observaţiei sale, pictorul analizează mai profund şi mai conştient fenomenul reflexiilor în apă, acele pulverizări ale tonurilor de pe suprafaţa mişcătoare a apei, sub influenţa razelor de lumină, şi graţie percepţiilor vizuale ale unui ochi de o sensibilitate fără precedent, el le notează, le transpune pe pînză şi aşa se naşte impresionismul. Mai mult încă. El constată că fenomenul e mult mai complex şi mai general şi că se poate urmări, nu numai pe suprafaţa unei ape în care tonurile, sub acţiunea razelor de lumină, sînt fragmentate în sute de părticele, mereu în mişcare şi vibrînd, dar şi atunci cînd razele trec prin perdeaua de nori a fumului, prin vapori de apă, prin ceaţă; aşa se produc seriile sale faimoase de tablouri. Pînă către 1882, prietenii săi se strîng la un loc şi fără să picteze după aceleaşi norme formează grupul impresionist. Este perioada în care, ceea ce nu se ştia în detaliu, nici chiar de cei mai buni conducători ai impresionismului, un compatriot al nostru doctorul Bellu, stabilit la Paris, are o mare influenţă asupra mişcării, sprijinind material pe artişti, sfătuindu-i, încurajîndu-i. Amănuntele acestei prietenii bogate în rezultate, care a interesat în mare grad, de cînd se cunoaşte, şi pe istoricii de artă francezi, au fost descoperite prin cercetări de arhivă şi prin colecţii particulare puţin cunoscute, de unii membri ai Institutului nostru de istoria artei. Tot în această perioadă a impresionismului, şi tot mulţumită acelui colecţionar român, şi Grigorescu a venit în contact cu impresionismul, dacă nu direct cu reprezentanţii lui cel puţin cu opera acestora.

După 1882 însă, Degas, Renoir, iau un alt drum, grupul impresionist îşi pierde coeziunea. Totuşi, Monet

îşi urmează drumul, ducînd pînă la ultimele consecinţe descoperirile sale revoluţionare din 1869.

în Camille însă el rămăsese profund realist, ca şi în cealaltă operă iscălită de el din colecţia noastră, în „Bărcile de îa Honfleur" care pot fi datate în 1865 ori 1866. Exemplul de la care pornise, şi care se simte ca un ecou puternic în toată opera lui din această epocă, este, alături de sugestii minore pornite de la Boudin şi Jongkind, Courbet, „părintele realismului", deşi realismul propriu zis este o trăsătură mult mai veche şi mai generală în arta franceză. De la Courbet îi vine lui Monet în acest tablou puterea, simţul pentru volum, tehnica; totuşi el este evident mai rafinat, mai nobil, are mai multă distincţie, şi sufletească şi de meşteşug, decît Courbet.

Mai tîrziu cînd, tabloul lui Monet a fost aşezat în muzeul nostru în locul pe care-1 ocupă astăzi, şi cînd şi noţiunea de formalism se mai lămurise, am întrebat pe unul dintre cei care se opusese la atîrnarea lui pe zidul muzeului, ce cusur îi găsea? Eram amîndoi în faţa portretului şi-1 analizam. Femeia aceasta, mi-a răspuns, ar fi pentru public un model primejdios. Ea dă impresia frivolităţii, nu îndeamnă pe privitor la muncă, nu deşteaptă în el energie, curaj în viaţă, pare făcută numai pentru plăcere. N-am voit să-i spun că tovarăşa lui Monet — cred că atunci cînd fusese pictată, nu-i era încă soţie—împărtăşise cu el lipsurile cele mai dure şi mai aprige din viaţa artistului, el trecînd atunci printr-o perioadă de sărăcie grea; că ea făcea atunci toată treaba casei, în fiecare zi, dar că atunci cînd lăsa la o parte mătura şi celelalte ustensile casnice, devenea o doamnă, era capabilă să se îmbrace, cum s-a îmbrăcat în ziua cînd soţul ei i-a făcut portretul, şi că desigur, pentru gustul rafinat cu care ştia să fie şi să ramină femeie, cînd trebuie, plăcuse artistului şi fusese aleasă de el dintre multe altele. Aşa încît, într-un fel, era exact femeia ce trebuia să servească de model în viaţa obişnuită, de toate zilele, multor altora.

UN MARE ISTORIC DE ARTĂ PRIETEN AL NOSTRU- HENRI FOCILLON

Henri Foeillon era din Burgundia, chiar din Dijon, şi aparţinea unei vechi familii de meseriaşi cu stare. Tatăl său fusese însă artist, gravor şi acvafortist, cunoscut în secolul trecut prin lucrările sale, o natură înţelegătoare, blîndă, cu un spirit larg, curioasă de literatură, avidă să se instruiască, generoasă în vorbe şi în fapte, cum va fi şi Foeillon. Mama era tocmai femeia de care avea nevoie un astfel de bărbat. La calităţile ei de vioiciune, de veselie, de graţie, de cochetărie chiar, cum îi sade bine unei franţuzoaice, unea dragostea sinceră pentru artă, sub toate formele ei, şi darul de a face plăcut interiorul, pentru soţul pe care-1 preţuia ca om şi ca artist. în acest mediu s-a deşteptat Henri, singurul copil, imediat ce a început să înţeleagă lumea, cu via lui inteligenţă, cu spontaneitatea gîndurilor lui, cu o putere de afecţiune care nu s-a răcit niciodată şi care ne minuna şi ne încălzea şi pe noi, cei din jurul lui. Prieten mai tînăr, mai mult decît fiu, el împărtăşeşte cu părintele său bucuriile ca şi greutăţile vieţii. Discută împreună de toate, ea doi egali, şi de la o vreme tatăl îl iniţiază

şi în secretele artei sale, îl face s-o înţeleagă, s-o iubească, s-o admire, să-i cunoască imensele posibilităţi misterioase.

în acelaşi timp, în casa deschisă din insula St. Louis, în acel colţ fermecător şi venerabil din vechiul Paris, unde copilul avea constant în faţă cele mai frumoase şi mai caracteristice vederi ale oraşului, pline de toate ecourile istoriei unui mare popor, el aude discutînd pe tatăl său cu unii din artiştii celebri ai epocii. Rodin era un familiar al casei, între alţii, împreună cu Cezanne şi cu gravorul Bracquemond. Ne putem închipui interesul cu care copilul asculta acele conversaţii libere între gravori, pictori şi sculptori, la un pahar de vin, în jurul unei mese prezidată de tînăra soţie a gravorului, avînd în faţă, la celălalt cap al mesei, pe Henri, visător, fascinat de ceea ce auzea, uimit mai ales de latura genera 1-umană, de simplicitatea acelor prestigioase personalităţi, despre care vorbeau ziarele şi ale căror opere le publicau revistele, alături de suplimente în acvaforte, iscălite de părintele sau sau de vreun prieten al acestuia.

Sînt convins că deosebirea enormă ce am constatat mai tîrziu între Focillon şi oricare alt istoric de artă, ori de unde şi oricît de mare, de aici pornea, din sedimentele ce se depuseseră în memoria copilului, memorie cu adevărat uimitoare, în timpul atîtor şedinţe la lumina lămpii, cînd se treceau în revistă, de oamenii cei mai făcuţi să le înţeleagă, toate chestiunile în legătură cu viaţa şi opera unui artist. Aşa s-a construit armătura solidă a spiritului său, bazată nu pe vagi cunoştinţe din cărţi, ci pe confesiunile unor maeştri experimentaţi din vremea adolescenţei sale, confesiuni controlate apoi şi completate de el însuşi prin vizite în muzee, pe care le cunoştea pe de rost, la o vîrstă cînd cei de seama lui nu se gîndesc decît la joacă, supuse chiar probei experienţei în atelier, alături de părintele său. De aceea a putut el vorbi mai tîrziu cu atîta competenţă, aşa de precis şi aşa de inspirat, de tehnică, adică de rolul mîinii unui practician. Şi tot pentru acelaşi motiv el ajunsese să picteze şi să deseneze, cu toată miopia care i-a îndurerat viaţa şi i-a îngreuiat cariera mai tîrziu, peisaje din imaginaţie, serioase sau în maniera unuia sau altuia dintre pictorii cunoscuţi, în gluma, tablouri care tl distrau pe el şi ne minunau pe noi.

Un ecou al timpului fericit al adolescenţei, al atmosferei morale în care crescuse, îl găsim în duioasa dedicaţie către mama sa, din volumul: „Maîtres de l'Estampe", apărut în 1930. După ce vorbeşte de corifeii gravurii, sub toate formele ei, de diferenţele dintre aceştia, de diversele familii spirituale cărora ei aparţin, adaugă: „Tu o ştii, mamă dragă, tu care ai fost aşa de strîns asociată cu viaţa unui artist desăvîrşit şi care, simţitoare la poezia stampei, mi-ai inspirat, ca şi el, gustul şi privilegiul dragostei pentru ea. Primeşte această carte, în care am încercat să tratez, sub aspecte inegale şi multiple, continuitatea unui gînd. Gravura şi pictura, Occidentul şi Orientul, rînd pe rînd mi-au oferit materia din caro l-am urzit. Cîtă nesiguranţă însă, în aceste cercetări! Schiţele pe care le strîng în acest portofoliu au nevoie să fie protejate. Permite-mi să le pun sub numele tău."

Studiile i-au fost strălucite, nu mai e nevoie s-o spunem, în liceu ca şi în şcoala normală superioară, unde totuşi trebuia să se măsoare cu camarazi talentaţi cum erau Jerâme Carcopino şi Jean Giraudoux. Iar teza sa de doctorat despre *Piranesi,* lucrată în Italia ca membru al Şcolii franceze din Roma a rămas celebră la Sorbona, unde se ştie cît de ridicat este totuşi nivelul unor astfel de lucrări.

Profesor apoi la Universitatea din Lyon, de istoria artei, el e numit în acelaşi timp director al tuturor muzeelor din oraş, printre care cel de artă ocupă în Franţa locul al doilea, după Luvru. Acolo i-am întîlnit pentru prima dată, imediat după primul război mondial, cînd conduceam un grup de profesori secundari ardeleni, ca să vină în contact cu Franţa şi să se familiarizeze cu limba şi cultura acestei ţări.

Cursurile se organizaseră conform unui plan, la fixarea căruia contribuise şi prietenul nostru, profesorul Guiard, care atunci făcea parte, ca oaspete, din Universitatea din Cluj. Printre materii, evident, erau şi lecţii de istoria artei franceze, încredinţate tînărului profesor de la Facultatea de litere, ce-şi cîştigase de pe atunci o

bună reputaţie in public, nu numai prin prelegerile sale deschise tuturor, dar mai ales prin conferinţe. îmi închipuiam să găsesc un bun specialist, bine informat, capabil de o excelentă expunere, documentată şi solidă. Ne aştepta — îmi aduc aminte şi acum — într-o sală din parterul muzeului, plimbîndu-se în faţa sculpturilor galo-romane. Mi se părea puţin emoţionat. Era prima dată cînd vedea români. Ştiam însă că, departe de a fi rezervat cu străinii, îi plăcea să-i cunoască şi.să se ocupe de ei. în Lyon, din pricina fabricilor de mătase,se găseau la şcoală mulţi chinezi şi japonezi; Foeillon primise bucuros să supravegheze studiile lor.

începe să vorbească cu timbrul său de voce, cald, bărbătesc, mîngîios, pătrunzător. Fraza, de o perfecţie fără seamăn, se desfăşoară armonioasă, elegantă, susţinută de un vocabular de o bogăţie excepţională, plină de cele mai subtile epitete, purtătoare de cele mai originale judecăţi. îl ascultam şi vorba lui mă captiva ca o muzică. Cu adevărat, numai aşa se cuvine să se exprime cine vorbeşte despre artă, cu acea căldură comunicativă, cu acele vaste cunoştinţe generale, care nu vin să te izbească cu indiscreţia lor pedantă, cum se întîmplă adesea, ci se arată numai unde trebuie ca să lumineze pe ascultători, să pună în valoare o idee, printr-o aluzie, printr-o apropiere nimerită. Dar cîţi o pot face?

Aşa s-au urmat toate cele vreo opt lecţii, sinteze strălucite, în care ni s-au trecut pe dinaintea ochilor etapele principale ale artei franceze, cu exemple din muzeul aşa de frumos şi de sistematic aranjat de el însuşi. După una din lecţii l-am invitat la un pahar de bere, la o berărie nu departe de muzeu. Am rămas împreună vorbind, în seara călduroasă de vară, două ceasuri, trei, nici eu nu mai ştiu cîte. Era noapte cînd ne-am despărţit şi eram prieteni. Atunci s-a închegat între noi acea legătură frăţească care ştiam bine că nu se va rupe decît cu moartea unuia sau a altuia.

Dar nu pentru ca să proclam afecţiunea lui pentru mine sau a mea pentru el, am ţinut să vorbesc în faţa secţiei noastre[1]. La berăria din Lyon n-am cîştigat un prieten

[1] *Comunicarea* Analele Academiei Romane, Memoriile Secţiunii Literare, Seria III, Tom XIII (1943-1944), Bucureşti 1944.

numai eu, ci şi ţara mea. Iar împrejurările şi calităţile lui excepţionale au făcut ca profesorul timid de la universitatea de provincie să ajungă curînd unul din intelectualii cei mai ascultaţi şi mai cu renume din Franţa, scriitor şi eseist, a cărui favoare şi-o disputau revistele şi editorii, conferenţiarul cel mai preţuit alături de Valery, în ţara lui şi în străinătate, unul din şefii istoriei artei, respectat şi iubit oriunde apărea, la congrese ori la adunările Comitetului Internaţional al literelor şi artelor al Ligii Naţiunilor. Prin numeroşii elevi ce-şi formase, în Franţa şi în Statele-Unite, unde în ultimii ani ai vieţii ocupa catedra de arheologie medievală la Universitatea din Yale, el stabilise o legătură trainică între toate posturile de comandă ale celor două ţări, atît în domeniul arheologiei medievale, cît şi în cel al direcţiunii muzeelor. Toţi primiseră o învăţătură de care erau mîndri, stăpîneau metode de cercetare şi organizare a instituţiilor pe care el le instituise, se considerau şi se consideră ca discipoli şi urmaşi ai acestui mare profesor, în schimb, el le acorda dragostea lui de frate mai mare şi de părinte. „Care pot fi sentimentele mele, îmi scrie el la declararea războiului al doilea mondial, care am atîţia copii — studenţii mei — pe front? Vin să-şi ia rămas bun, îmi scriu, îmi fac recomandaţii, cu tonul cel mai simplu şi cel mai cordial?"

Opere capitale ieşeau apoi din pana sa cu o regularitate impresionantă. Fiecare din ele constituia un monument ridicat, cu ştiinţa lui clarvăzătoare, cu metoda lui impecabilă, într-o limbă nepieritoare, artei Occidentului, înăuntrul căreia ţara sa ocupa adesea locul principal. „Istoria picturii în secolele al XIX-lea şi al XX-lea", două volume masive, în care informaţia este de o soliditate rareori întîlnită în lucrări îmbrăţişînd domenii atît de vaste, iar aprecierile adînci, sugestive, noi, de o pătrundere şi o justeţe fără precedent; „Arta sculptorilor romanici", „Picturile romanice", „Arta Occidentului medieval", „Anul 1000", sînt tot atîtea ocazii de a reînnoi o materie, chiar după rezultatele obţinute de predecesori iluştri; volume mai mici: „Raphael", „Cellini", „Hokusai", ori lungi articole de revistă, unele reunite apoi în volume, comunicări la societăţile savante,

la congrese, la adunări ale Comitetului literelor şi al artelor, al cărui suflet şi inspirator fusese, iată o lungă serie de faruri puternice, luminoase, în domeniul materiei sale. Istoric de formaţie, el adusese în studiul artei o metodă care singură putea lămuri probleme, pe care numai cunoştinţele istoricilor de artă nu le puteau rezolva. Familiarizat cu multe tehnici, pe care le practica, — eseul „l'Eloge de la main", publicat în acelaşi volum împreună cu ediţia a doua a „Vieţii Formelor", nu este altceva decît un imn adus contribuţiei mîinii la opera de artă — el dovedea o precizie în aprecieri şi o competenţă pe care toţi i-o invidiaţi. Estetician, el îşi putea permite încă incursiuni în domeniul ideilor generale şi al sistemelor, pentru care ceilalţi n-ar fi avut nici destul suflu, nici destulă imaginaţie. Aşa că „Viaţa Formelor", micul volum de consideraţii generale estetice, este considerat azi ca una din cărţile cu adevărat substanţiale ale vremii noastre.

Acesta era omul şi savantul care îşi pusese şi inima, şi spiritul în serviciul ţării noastre, nu în vederea cine ştie căror avantaje, fie chiar şi de ordin moral, ci pentru că ne iubea, pentru că ne simţise alături de ţara lui în nenorocire, pentru că la noi, norocul nostru făcuse ca el să devină, cum spunea singur, compatriotul spiritual al cîtorva dintre oamenii cei mai compleţi, pe care i-a fost dat să-i cunoască: unii mai în vîrstă ca el, faţă de care a arătat totdeauna o afecţiune deferentă, prof. I. Cantacuzino şi prof. N. Iorga, alţii de aceeaşi vîrstă sau mai tineri, printre care citez pe Vasile Pîrvan.

A venit în România şi a vorbit de mai multe ori despre probleme de artă franceză, la Universitatea din Cluj şi la cea din Bucureşti. A făcut cu elevii noştri lecţii de seminarii, ca să-i introducă şi să ne introducă şi pe noi, profesorii, în metodele de investigaţie ale ştiinţei franceze. A inaugurat, printr-o conferinţă memorabilă, prima expoziţie de artă grafică la Bucureşti, la Muzeul Kalinderu. A fost comisarul nostru pentru expoziţia de artă românească din Paris, în 1925, cea mai de seamă manifestare de acest fel în străinătate şi, împreună cu Ândre Dezarrois şi cu un mic comitet, şi-a dat atîta osteneală, încît ea a avut un succes desăvîrşit, deşi venea

după expoziţii, cum a fost cea flamandă şi cea olandeză, în care se puteau admira cîteva din cele mai strălucite capodopere ale artei. Şi, cum nimic nu-l pasiona mai mult decît să adîncească relaţiile culturale ale celor două ţări, a lui şi a noastră, a reuşit în scurt timp să ridice pe baze solide Institutul francez de înalte studii din Bucureşti şi să-i fixeze liniile conducătoare.

La Sorbona, în cabinetul lui, şi acasă la el, în primitorul apartament din dosul Pantheonului, în care obiecte româneşti de artă populară, scoarţe, cusături, căni, străchini se învecinau pe pereţi şi în vitrine cu admirabile produse ale artei franceze sau extrem orientale, n-a fost român, student sau călător, care să bată la uşă şi să nu fie primit cu excepţională cordialitate, ca „unul de ai lui". Cum s-ar fi putut să fie altfel, cînd el însuşi, venind la noi simţea, cum spune în admirabila prefaţă ce a scris-o pentru volumul meu: „L'Art du paysan roumain", „că se întorcea acasă"?

„De cîte ori, Oprescu şi cu mine, în timpul călătoriilor noastre de-a lungul bătrînei Europe, n-am vorbit despre patriile noastre! El m-a călăuzit într-a sa, în ea şi prin ea s-a făcut prietenia noastră, am devenit compatriotul spiritual al cîtorva dintre oamenii cei mai compleţi ce mi-a fost dat să cunosc şi să iubesc. Cînd, peste arăturile de toamnă, sub un cer a cărui lumină este prietenoasă ca o privire, văd desenîndu-se profilul colinelor olteneşti, cînd recunosc şi salut clopotniţa Goleştilor, simt bine că nu mă duc să văd rude îndepărtate, ci mă întorc în ţară. Curtea de Argeş, vechea capitală a Munteniei, cu mormintele şi bisericile sale, este prezentă inimii mele ca şi unul din acele tîrguri din Ile-de-France. Iar ţăranul în picioare, în arătură sau mergînd pe şosea, este poate un dac de pe Columna lui Traian, dar este şi unul de la noi..." „Obiectele de care se serveşte, pe care părinţii săi le-au lucrat şi cu care ştie să-şi înfrumuseţeze viaţa, au pierdut pentru mine orice exotism: virtutea lor poetică aparţine acelor regiuni sacre, în care orice om păstrează amintirea alor săi."

Manifestările noastre, nu numai la Paris, dar în întreaga Franţă, au fost sprijinite de Focillon cu toată căldura. L-am văzut, hărţuit cum era de fel de fel de ocu-

pății, și de pe atunci atins de boală, făcfnd drumul obositor de la Paris la Nisa și înapoi numai ca să vorbească o seară despre noi, Ia Institutul Mediteranean. Iar profesorul Guști îmi spusese cît de efectiv îl ajutase Foeillon cu ocazia participării noastre la Expoziția internațională din Paris. Articolele despre arta noastră, în cele mai citite reviste, în „Illustraţion" în „La Vie des Peuples", în „Nouvelles Litteraires", au familiarizat pe toți oamenii culți din Apus cu o școală de artă, a noastră, pe care prea puțini o cunoșteau mai înainte.

Articolul din „Illustration", publicat în septembrie 1929, a fost cunoscut multor români; Mai puțin cunoscută este minunata prefață din catalogul Expoziției noastre din sala Jeu de Paume, în 1925, din care îmi permit să fac cîteva citate: „Orice încercare de a arăta (cum am voit să arătăm noi atunci n.a.) întreaga imagine a vieții unui popor de-a lungul veacurilor este, într-o oarecare măsură, o dezrădăcinare. Ne sosesc din fundul mănăstirilor pierdute în munți și în păduri, acele obiecte frumoase care aduc pînă la noi vechea încredere a unui neam în credința sa; ne vin, din coliba țăranului scoarțe, țesături pline de sclipirile aurului și chiar olărie. Iar tot ce e mai remarcabil în pictura contemporană românească atestă încă dragostea pentru solul natal, pentru suavitatea peisajelor. Această unitate, acest farmec, această liberă energie, provin nu din plimbări la întîrnplare și din vagi amintiri, ci din puterea unui mediu geografic".

Și, mai departe: „Nu de mult doream să văd pe amicii mei, pictorii români, mai puțin simțitori la admirabila Bretanie a unui Lucien Simon sau la preocupările savante ale constructorilor noștri, și, din contra, mai atenți la minunatele ziduri ale bisericilor ridicate sub Petru Rareș în Bucovina unde se rînduiesc, fixate în trăsături energice, atîtea expresii, cu adevărat mari, ale geniului țării lor.Dar, orice ar face și chiar adoptînd disciplinele noastre,ei au mereu acea frăgezime în duioșie,acea vivacitate, acea melancolie, acel accent natal, toată acea moștenire de sensibilitate, proprie popoarelor de neam pe care nu pot nici s-o uite, nici s-o neglijeze cu totul".

Ar fi dorit, marele nostru prieten, ca pictorii noștri să poată deveni și „continuatorii zugravilor de la Voroneț".

Deși „vitalitatea geniului unui popor nu se afirmă prin tentative de arhaism, poate însă să se definească prin continuitate", căci „unită moralmente de mai multe secole, România contemporană nu reprezintă o improvizație de cultură, ci un prezent și un trecut care se completează".

Dar el nu a fost numai un crainic inspirat, în zilele cînd România, ieșită victorioasă și istovită dintr-un război sîngeros, era nerăbdătoare să arate că este o țară de veche cultură populară și cultă. Durerile noastre, au găsit la el un ecou plin de simpatie. Iată ce scria el cu ocazia morții bunului său amic, a profesorului Cantacuzino: „Moartea care l-a lovit cu o repeziciune sălbatică, zmulgîndu-ne cea mai caldă și mai vie dintre vieți, nu atinge numai un grup de privilegiați, credincioși afecțiunii, ci două patrii, căci Franța era mîndră de ceea ce-i dăruise România...

Era în el acel puternic echilibru al facultăților, acea aptitudine de a trăi voios, pe culmile cele mai înalte, acea egală intensitate de daruri, care ne fac să recunoaștem din cînd în cînd în mijlocul unei umanități fragmentare și specializate, pe omul complet... Pentru el părea conceput duiosul și vastul vers al poetului latin, căci nimic omenesc nu-i era străin. A trăit în toate mărețiile spiritului. A crezut în toate. Nici cînd nu l-am văzut indiferent sau sceptic", adaugă Foeillon.

Vorbind de dragostea respectuoasă de care fusese înconjurat „Profesorul", el ne mai spune: „Din astfel de afecțiuni virile e făcută viața morală a generațiilor. Această poezie atotstăpînitoare a respectului și a simpatiei dă forță și tonalitate particulară grupului de oameni strînși în jurul Profesorului". Pentru a termina cu zguduitoarea mărturisire: „Nu vom mai revedea, nu vom mai auzi pe maestrul nostru; mi se pare că intru de acum încolo într-o regiune nouă a vieții mele, rece, tulbure, unde nu mai pătrunde nici o rază".

Dar moartea năprasnică a profesorului Iorga? „Ce viață a fost mai abundentă, mai bogată, mai rodnică, mai inepuizabilă în întreprinderi, mai neobosită? Ca și marele fluviu al țării voastre, el fertiliza regiuni imense. Iorga face parte pentru totdeauna din istoria Român-

mei şi a Europei, nu numai ca un om şi un spirit mare, ci ca una din aceie forţe naturale, fără de care nu-i posibil să înţelegi un neam şi o tradiţie... Părea înfipt în pămînt ca un copac, aspirîndu-i cele mai preţioase esenţe, cele mai depărtate, cele mai seculare, prin mii de rădăcini ascunse.

E înspăimântător să gîndeşti că amintirea lui este în noi pătată de purpură, ca acele epitafe, în acelaşi timp strălucitoare şi funebre, puse pe mormintele celor mari în bisericuţele din munte. Poate că aceasta se cheamă să aparţii istoriei... El face parte dintre cei asupra cărora timpul n-are nici o putere şi pe care moartea nu este în stare să-i şteargă sau să-i reducă, atît de tari au fost aptitudinile lor de a trăi.

A murit, cum se moare pe cîmpul de luptă, pentru ideile pe care le apărăm încă."

Cine ar putea citi rîndurile acestea, fără o puternică strîngere de inimă? Dar cele scrise cu ocazia pierderii prin voinţa lui Hitler a Ardealului, în al doilea război mondial, pe care le iau dintr-o scrisoare adresată mie, şi cu care voi termina această comunicare?

„După înfrîngerea Franţei, sîntem îngroziţi de pericolele şi sacrificiile României. E nevoie să-ţi spun gîndurile noastre? Ele ne transportă cu cruzime la zilele fericite ale călătoriilor în Ardeal, la apartamentul micuţ din Cluj, la prietenii care ne înconjurau la universitate. Nu sîntem dintre cei care nu se gîndesc decît la propriile lor ruine. Tot ce ne este scump ne aparţine şi agravează nenorocirea noastră. Ea apasă în chip înfiorător pe umerii mei, dar nu-mi răpeşte încrederea din suflet. Dragă prietene, vom vedea desigur retrăind tinereţea noastră şi visul mîndru pe care l-am făurit. Era luminos şi înţelept."

Strigătul acesta optimist ieşea din gura unui om crunt lovit de boală. Doi ani şi jumătate mai tîrziu, el se stingea, departe de ţara lui, copleşit de griji, în braţele celei mai devotate soţii.

Redactînd această comunicare, fără voie mi-a venit în minte vechea şi înţeleaptă zicătoare românească: La nevoie se cunosc prietenii. într-adevăr, dragostea şi interesul ce ne-a purtat marele istoric de artă francez pe care vechea şi importanta revistă americană „Art News" îl califică, într-unui din numerele sale, drept cel mai important istoric de artă al timpului nostru, s-a exercitat tot timpul, dar cu deosebire în anii trişti ai celui de al doilea război mondial. Atunci, Focillon îndurerat şi despre ceea ce se petrecea în ţara lui, şi despre ceea ce se întîmplă la noi, a luptat cu vorba şi cu scrisul cum se vede din pasajele citate de mine în speranţa că situaţia monstruoasă ce se crease în Europa nu va fi decît provizorie. A murit cu această speranţă, dar n-a avut norocul să trăiască pentru ca s-o vadă realizată.

Am considerat însă că marea lui figură se cuvine evocată din nou astăzi, cu ocazia aniversării a douăzeci de ani de la moartea lui.

INDEX

I. Aspecte şi momente de artă românească

a. Pictori şi sculptori

1. *Theodor Aman.* Junimea literară, Cernăuţi, An. XIII (1924 Nr. 1—2 şi 3—4)
2. *Szatmary.* Prefaţa albumului „Szatmary", Colecţia „Maeştrii artei româneşti", Editura de Stat pentru literatură şi artă, 1954, Bucureşti.
3. *Grigorescu—reporter de război.* Capitol din monografia„ Nicolae Grigorescu" voi. II, 1961—62. Editura Meridiane, Bucureşti.
4. *Andreescu.* Art roumain moderne. 1932. („Colecţia Apollo")
5. *Luchian.* Maeştrii picturii româneşti în secolul XIX — Grigorescu, Andreescu, Luchian. Fundaţia regală pentru literatură şi artă, 1947, Bucureşti.
6. *Expoziţia Pallady.* Anul artistic la noi şi la alţii. Studii şi impresii. Editura ziarului „Universul", 1933, Bucureşti.
7. *Cu privire la Jurnalul lui Pallady.* Revista Secolul XX, nr. 12, 1963.
8. *Camil Ressu.* „Arta", Colecţia Galeria Artiştilor Români, 1942.
9. *Expoziţia Iser.* Anul artistic la noi şi la alţii. Studii şi impresii, Editura ziarului „Universul", 1933, Bucureşti.
10. *Jean Al. Steriadi desenator.* Prefaţa albumului „Jean Al. Steriadi desenator", Editura Academiei, Bucureşti, 1961.

11. *Ştefan Popescu desenator. Pîeia.ţz albumului „Ştefan* Popescu desenator", Editura Academiei, Bucureşti, 1961 (în colaborare cu Mircea Popescu).
12. *Ştefan Ionescu Valbudea.* Prefaţa albumului „Ştefan Ionescu Valbudea", Colecţia „Maeştrii artei româneşti", Editura de stat pentru literatură şi artă, 1955.
13. *Brîncuşi.* Revista Arta Plastică nr. 10—11, 1963.
14. *Paciurea.* Revista Fundaţiilor Regale nr. 2. Anul XIV, Bucureşti, 1947.
15. *Anghel.* Cuvînt înainte la catalogul expoziţiei Gheorghe Anghel, 1956, (Sfatul popular al Capitalei — Secţiunea Culturală).

b. Artă medievală şi arta populară.

16. *Probleme româneşti de artă ţărănească.* Comunicare, Analele Academiei Române. Memoriile secţiunii Literare, Seria III, Tom. IX (1938—1940), Bucureşti, 1941.
17. *Cinci secole de artă medievală în România.* Gazette des Beaux-Arts, iulie-august, 1960, Paris.

i Arta decorativ-monumentală românească în evul mediu. Buletin al Comisiei naţionale a Republicii Socialiste România pentru UNESCO, Nr. 1, 1959.

19. *Bisericile cetăţi ale saşilor din Ardeal.* Editura Academiei 1956, Bucureşti.

II. Artă universală

20. *Caracterele comune ale dezvoltării artelor la popoarele romanice.* Revista Arta plastică nr. 5, 1959.
21. *300 de ani de la moartea lui Velâzquez.* Revista Arta Plastică nr. 5, 1960.
22. *Gravurile lui Goya, la Muzeul de artă al Republicii.* Ziarul România liberă, 1955, sept. 7, Bucureşti.
23. *Privind cum pictează David şi Gros,* Revue de L'Art Ancien et Moderne, Paris, XXXIII (1929) T. LVI, Nr. 311.
24. *Un mare precursor al graficii progresiste militante — Honori Daumier.* Revista Arta plastică nr. 3, 1954.
25. *Portretul „Camille". Monet şi impresionismul,* Revista Contemporanul 10. I. 1958.
26. *Un mare istoric de artă prieten al românilor; Henri Focillon.* Comunicare. Analele Academiei Române. Memoriile secţiunii literare, Seria III, Tom. XIII (1943 — 1944), Bucureşti, 1944.

ClIPRlNStJL

Pag.

ASPECTE ŞI MOMENTE DE ARTĂ ROMÂNEASCĂ

Pag.

ARTĂ UNIVERSALĂ

Redactor responsabil : MARIN MIHALACHE
Tehnoredactor : DUMITRU PETRE

Dat la cules 11.08.1965. Sun de tipar 09.01.1968. Apărui 1966. Tiraj 10.000+160 ex. broşate. HîHie ţipat înalt tip B, mată de 63 glm'. Ft. 161540X840. Coli ed. 13.30. Coli de tipar 18,5. Comanda 2762 Planşe Tipo 1 A. nr. 9372. C.Z. pentru bibliotecile mari 7. C.Z. pentru bibliotecile mici 7. 74176

Tiparul executat sub comanda nr. 50 645 la Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii", Piaţa Scînteii nr. 1, Bucureşti — Republica Socialistă România